الموسوعة الصغيرة

١٢١

الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي

تأليف

د. علي جواد الطاهر

الموسوعة الصغيرة
(١٢١)

الخلاصة
في
مذاهب الادب الغربي

منشورات دار الجاحظ للنشر ـ بغداد
الجمهورية العراقية ١٩٨٣

تصدير

. . .

كان ذلك في أخريات عام ١٩٧٦ ، والمؤلف متجه الى انجاز كتابه :

« مقدمة في النقد الادبي » على الوجه الذي يمكن تقديمه به الى المطبعة ، وسار في ذلك أشواطا ، وبقي له شوط واحد ينتهي فيه من فصل : « مذاهب الادب الغربي » وقطع من هذا الشوط خطوات سوّد فيها صفحات على سبيل التوسع ... وعلى نية العودة اليها لتصفيتها في مسودة أخيرة ... وكتب على ذلك : الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية (وفيها الپارناسية) ، والطبيعية ، والرمزية ، « وردحا » من السريالية انتهى به الى مواجهة « البيان الثاني » ...

وهنا ... رن التلفون

ـ ...

ـ الصفحة الثقافية في جريدة الثورة .

ـ اهلا وسهلا .

ـ ...تكتب لنا ...

ـ ماذا أكتب ...

ـ أي شيء .

ـ اني مشغول ... بالمذاهب الادبية ...

ـ ليكن ...

ـ ...سأختصر لكم المطول ... في حلقات .

ـ يسرنا ذلك

ـ الحقيقة أني الاحظ خلطاً في استعمال « المصطلح » ... زمانا ومكانا ودلالة ... وكأن الناس ـ هنا ـ يعملون ما يشتهون ... وكأن لم يكن هناك ضوابط ومادة درسها أهلها وأعادوا درسها .... واننا يحسن ـ بل يجب ـ الا نتصرف بتراث غيرنا على هوانا، ويحسن ـ بل يجب ـ أن نبدأ من حيث انتهوا ....

ـ وهذا ماترغب فيه الصفحة الثقافية ، وياحبذا لو اجملت هذه الفكرة في سطور تتقدم الحلقات .

ـ ...

وكتب الكاتب السطور ، وهي : « الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الواقعية ، الرمزية ... مذاهب أدبية نشأت في أوربا وكان لها تأثيرها ، ولئن مضت ، لقد بقيت آثارها والعبرة من قيامها ، وتعدى وجودها الغرب الى الشرق . وقد صحب استعمال هذه المذاهب كثير من الخلط والفوضى .

وفي هذه الحلقات تثبيت لهذه المصطلحات ، ودفع للاضطراب السائد في مفهوم المذاهب النقدية ، بطريقة تجمع بين العرض الميَّسر والرجوع بالاشياء الى أصولها واقتباسها من مراجعها » .

ومضى الكاتب ، يلخص المادة التي بين يديه في ضوء هذه السطور ... وفي عزمه ان يكمل المشروع بأن يكتب عن « السريالية بعد البيان » مع خاتمة في نقل المصطلحات الى العربية ... ، وقائمة بالمهم من المراجع التي استشارها واقتبس منها ويمكن أن يفيد منها القارىء اذا شاء التوسع . والقائمة في هذه الحال ـ يمكن أن تغني شيئاً عن اثقال العرض بالحواشي والاحالات على الجزء والصفحة ... مما لم يكن له موجب في عمل يقوم جوهره ، وكما نص صاحبه صراحة ، على ثمرات جهود الآخرين من أهل العلم بمادتهم وحيث تلتقي المعلومات او النظرات فتكون الصفات العامة واحدة او شبه واحدة ، وتكون المقررات متفقا عليها او شبه متفق

ولا يكاد يتعدى عمل المؤلف فيه ـ خارج ما ورد في المقدمة والخاتمة ـ حدود المراجعة والفهم والانتقاء والربط والعرض . وانه لايريد الى أكثر من ذلك ، ولم يشأ لنفسه أن تقع فيما وقع به غيرها لدن التصرف والتوسع ... « والابداع » أحيانا ! هذا الى انه ليستعمل ـ عادة ـ التنصيص لدى الرأي البارز المتميز . واذا شاء قارىء أن ينقل عن عمله هذا رأيا ، فالمناسب ان يسنده الى « الكتيب » ، وليس الى « المؤلف » .

لقد جرّ علينا التصرف كثيراً من الخلط والاضطراب ... وسوء المعرفة وفساد الفكر ..

وعدنا وكأننا نبدأ بالبداية !

انتهت الحلقة الاولى ، ونشرت في يوم الخميس ١٩٧٦/١٢/١٦ ... وتوالت الحلقات الاخرى اسبوعية (مالم يطرأ للصفحة طارىء) ...

توالت ، ويصل الى علم الكاتب ، عن اكثر من طريق ، وعن طريق الصفحة الثقافية نفسها ، اهتمام خاص يوليه القارىء بها ، وان من القراء من يجمعها الى بعضها ، ومنهم من ينتظر ـ مطمئنا ـ صدورها في « كتاب » ... واذ كان صاحبها يعرض على لجنة تعضيد النشر بوزارة الثقافة والاعلام فكرة اصدار سلسلة

« الموسوعة الصغيرة » كان اقتراح ، واكثر من اقتراح ، في اللجنة ان تكون « المذاهب ... » حلقة في تلك السلسلة .

ولم يكن الكاتب مترفعا عما يصل الى سمعه ، ولكن الذي يشغل باله أنه لايستطيع تلبية الطلب في وقته ، حتى إنه عمل على اصدار « المقدمة ... » من غير « المذاهب » ، وكان ١٩٧٦/٦/٧ آخر الحلقات المنشورة .

انها الحلقة الثالثة عشرة بانتظار الفرصة المناسبة ... وقد تهيأت ـ بوجه من الوجوه فانتهى من مادة السريالية (بعد ان جزاها سياقا مع سابقاتها ثلاث حلقات) كما انتهى من الخاتمة وقائمة المراجع ... لينتظم المجموع في سلسلة « الموسوعة الصغيرة »

وكاد يحتفظ بالعنوان الذي اختارته الجريدة لها ، وهو : « المذاهب الأدبية في المصطلح النقدي » ، ولكنه عدل عنه وفضل : « الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي » بانتظار فرصة اخرى يعود بها الى اخراج « المفصل » مؤيدا بالحواشي والإحالات .

والمؤلف يرجو ـ حتى ذلك الحين ـ أن يكون عند حسن ظن الذين راوا في حلقات الجريدة مايستحق النشر واعادة النشر في كتاب . ويتمنى ـ شأنه دائما ـ

ان تتاح لهم الفرصة لان يعودوا هم انفسهم الى ماكتبه مؤلفو الغرب بلغتهم عنها ، والى ما أثمرته قرائح النابغين فيهم من صورها ... والى مانتج عنها وارتبط بها ومت اليها من مسرح ونحت ورسم وموسيقى وعمارة ... وفلسفة وتاريخ ومتحف ومعرض . ويأمل ـ بعد ذلـك وقبله ـ أن تصل اليه الملاحظات التي تصحح خطأ وتملا ثغرة وترد غائبا .

١ ــ المقدمة

المقصود بالمذهب doctrine مجموعة افكار تستحيل طابعا (وجهات نظر ، نظريات وتطبيقاتها) يسود الادب (والفن) في زمن من الازمان وبلد من البلدان ويكون لهذا الطابع اعلام يمثلونه او يوطدونه . وصفات يمكن تحديدها وتعدادها ، تتكرر وكأنها القواعد والقوانين ... ويتسع المذهب فيتعدى حدود الوطن الواحد والامة الواحدة ، ويمتد ويستتب زمنا يستحكم فيه ثم تعروه عوامل الذبول والزوال فكما يرتبط نشوؤه منطقيا بظروف معينة ، اقتصادية وسياسية واجتماعية وفكرية وما الى ذلك ، يؤدي ضعف هذه العوامل الى ضعفه ، ويسبب اضمحلالها اضمحلاله . فاذا حدثت عوامل ذات طابع جديد ، سعت في نشوء مذهب أدبي

جديد ، يعيش ما ساعدت تلك الظروف وامتدت ، وربما كان الظرف الجديد نقيضا للظرف السابق ، فيكون المذهب الجديد نقضا للمذهب القديم ، وكثيرا ما يبدو اشبه برد فعل لفعل ، وتطرفا لتطرف . ولايعدم الدارس المقتصي المتبحر ان يلمح في الذهب السائد بذورا للمذهب الذي سيسود او أن يدرك ـ في الاقل ـ ان بذور المذهب الجديدكانت مستترة في المذهب القديم . واذ يطلع مذهب جديد تسبقه مقدمات ، ويتهيأ له دعاة ، ونماذج باهرة ، حتى اذا تمكن وصار سمة للعصر ، تضاءل إزاءه ماليس منه ، وانتسب اليه من لم يكونوا منه فتشبثوا بالقشر دون أن يدركوا سر اللب .

...

هكذا ، ينشأ مذهب ويمضي ثم يليه مذهب آخر وآخر .. على ان هذه المذاهب في تسلسلها هذا لاتعني التوالي الزمني التام او الاطراد في القطر الواحد . فقد تمر مدة طويلة دون سيادة مذهب ، وقد تتوالى مذاهب ثم تنقطع والمسألة على أية حال مسألة ظروف عامة يكون الادب فيها متأثرا بما تتأثر به مجموعة مظاهر الحياة ، ولا يمكن ان تنشأ افتعالا وقصدا وعن غير قناعة .

ويقلد الاعلام من كل مذهب او طليعة مذهب الكثيرون من هم أقل أصالة او لا اصالة لهم ، يقلدونهم في مظاهر المذهب ويبدون وكأنهم المذهب نفسه وكأنك لاتدرك الصفات الشكلية للمذهب الا لديهم . اما فيما

عدا ذلك ، فما هم بشيء ، ولا يكتب لهم بقاء ، لان الاعلام المؤسسين او النماذج الاصيلة هي التي تبقى وهي التي تمثل الجوهر وتبقى شخصية العلم الواحد منهم متميزة بمقدار ما لها من ضخامة الموهبة والقدرة على استغلال الظرف او فهمه ومن ثم تحويله الى نص ادبي (او اثر فني) .

وقد يكون من الطبيعي أن تنشأ المذاهب الادبية (او الفنية) كما ينشأ غيرها في كل مكان من الشرق والغرب ، ولكن الذي حدث أن ماوجد في الغرب اكتسب من السلطان ما جعل له اثرا كبيرا لمدعوا الى دراسته والاهتمام به . وكثيرا ما اطلق الغربيون انفسهم على كثير من هذه المذاهب اسم المدارس ecoles كأنهم يشيرون بذلك الى ما فيها من خطوط عامة ومناهج ، والى ما يسبق ذلك من اعداد والى من يتبع تلك الخطوط من ادباء والى ما يبقى منها من آثار .

واشهر ما عرف الغرب من هذه المذاهب ، الكلاسيكية ، الرومانتيكية الواقعية ، الرمزية ، السريالية . واذا كانت هذه المذاهب قد عمت اوربا في حينها — على اختلاف في النسب والبداية والنهاية — فان اهم ادب مثلها واشتهر بها هو الادب الفرنسي .

وتقول : اذا كانت هذه المذاهب غربية ، فلم نقف عندها ؟ ويكون الجواب فيما سبق بيانه من أهميتها

الانسانية ، ثم اننا نقف عند النقد الادبي الغربي ، والمذاهب بقدر ما هي مذاهب ابداع ، هي مذاهب نقدية ، فاذا زدت على ذلك اننا تأثرنا بها ـ على وجه او اخر ـ واننا اخذنا منها طواعية او اقتسارا واقمنا بعضا من دراساتنا عليها ، وجدت سببا آخر للاهتمام بها ، بل إننا اذ اخذنا منها واستعملنا مصطلحاتها كنا نضطرب كثيرا ونخلط بين الاشياء .

ولنتذكر ـ دائما ـ أن مذاهب الادب الغربي نشأت غربية لظروف خاصة بكل مذهب منها اذ يأتي واذ يذهب، واننا لا يمكن أن نبالغ فنحاول ـ بكل سبب ـ أن نجعل لها ـ او لبعض منها ـ نظائر في ادبنا كمن يشعر بنقص ازاءها ، وندعي ـ بكل سبب أيضا ـ امكان نقلها كلا الى ادبنا . أما وجود صفة مشتركة من مجموع صفات ، وأما التأثر بسمة من السمات فممكن في حدود العموم والصلة الانسانية وما كان ـ ويكون ـ لبلادنا او أمتنا من عوامل تشابه أو تأثر مباشر . والا فليس شرطا ان تكون لنا مثل مذاهب الغرب ، وفي مذاهب الغرب الجيد والرديء ، ما يناسب وما لا يناسب ، ما احتفل به الغرب حينا ثم عافه واضرب عنه ، وانه هو نفسه لا يستطيع أن يعيد بناء مذهب مضى وانقضى ، ولا يجد حاجة الى ذلك .

٢ ـ الكلاسيكية

كان لليونان ادب عال تأثر به الرومان وقلدوه ، وعرف ادب هاتين الامتين ـ فيما بعد ـ بالقديم والكلاسيكي . وتنكرت القرون المتوسطة بقيادة الكنيسة لهذا الادب لانه يقوم على الوثنية ، ولكنها لم توجد البديل ، والتزمت اللغة اللاتينية وهي لغة « غريبة » عن اللهجات المحلية ولايعرفها الا القلة المثقفون ، ثم انها ـ أي الكنيسة ـ حين بدأت تؤلف المسرحيات ، لم يكن لمؤلفاتها حظ من الابداع وسعة المدى .

وبدأ التململ من سلطان الكنيسة في القرن الرابع عشر والخامس عشر حتى اذا كان القرن السادس عشر كانت عوامل النهضة قد تكاملت ، وعلت الدعوة الى احياء اللغات القديمة والى الكتابة باللهجات المحلية .

وسبقت ايطاليا في ذلك غيرها ، ثم انتقلت الحال الى فرنسا واسبانيا والبلدان الاخرى (وجاءت انكلترة متأخرة) . وتميزت بها فرنسا ــ اذ تبنتها ــ على وجه خاص حتى تمثلت فيها على احسن مما جرت في غيرها ــ بما في ذلك ايطاليا مصدر الحركة . وقد بدأ فيها السعي حثيثا في القرن السادس عشر بقيام جماعة خاصة من الادباء عرفت بالبلياد Pléiade .

وكان من جراء تطور هذه الدعوة وسيرها المستمر ان ساد فرنسا ، في القرن السابع عشر ، عصر لويس الرابع عشر أدب جديد قياسا الى الادب القديم (اليوناني ــ الروماني) عرف فيما بعد بالادب الكلاسيكي الجديد ، قياسا الى الكلاسيكي القديم ، ثم اختصرت كلمة «الجديد» وعرف بالادب الكلاسيكي ، كأنه صار أهلا للدراسة كما كان الكلاسيكي الاول ، وعرف المذهب الذي يقوم عليه الادب الجديد خلال القرن السابع عشر من تاريخ فرنسا بالكلاسيكية Classicisme ــ ولا تعدم من يسمى المذهب مدرسة ــ وتقوم الكلاسيكية (الفرنسية هذه) على فكر ادبي له عناصره المعروفة ومبادئه المعلومة ، يذيعه المشرعون (المنظرون) ويطبقه المنشئون (المبدعون) . ويفضل الباحثون جعل هذه الكلاسيكية على مرحلتين ، تمتد الاولى بين ١٦٣٠ــ١٦٦٠ وتتميز بعنفوان التنظير الذي انجاب عن شاعر كبير هو كورني ، كتب خلالها مسرحيات مهمة (ربما كانت اهم مسرحياته) ، وتمتد

الثانية بين ١٦٦٠-١٦٨٨ وتتميز بظهور كبار الادباء ، فكان ، فيمن كان الى جواركورني : راسين وموليير ، وكان أدبهم هو الادب الجديد وان كان تقليدا للقديم ، ووجدت مواهبهم طريقها الى الابداع لانها لم تفهم التقليد بمعنى الخضوع التام وضعف الشخصية ، فكانوا بذلك من مفاخر الادب الفرنسي في كل عصر ،ومن كبار الادب العالمي .

درس ادبالقرن السابع عشر كثيرا ووقفالباحثون عند ادباء الكلاسيكية طويلا ، وقد توصلوا من دراسة النصوص والآراء واعادة الدراسة ومناقشة الراي بعد الراي الى المبادىء الاساسية التيتقوم عليها الكلاسيكية حتى اذا قلت : « الكلاسيكية » كان ذلك يعني في ذهنك وذهن سامعك هذه المبادىء مقترنة بزمانها وظروفها واعلامها . واهم هذه المبادىء هي : تقليد القدماء ، والانسانية ، والاخلاقية ، والعقل ، والمعقول ، والعناية بالصياغة . والمقصود بالقدماء اليونان والرومان في ادابهم ، والمقصود بالانسانية المعاني المشتركة بين بني الانسان في عواطفهم واخيلتهم وافكارهم وسلوكهم بما يميز الانسان من الحيوان ، ومن الناس انفسهم في تجاربهم الشخصية الصغيرة ، والمقصود بالاخلاقية ان يقوم الادب على الفضيلة اي ما هو معروف متفق عليه في خطوطه العامة من الفضائل البشرية كالشجاعة والصدق والوفاء وهي على هذا حرب على الرذائل ، والمقصود

بالعقل القوة المحايدة التي تميز الحق من الباطل وهم يسيطرون به لدى الخلق الادبي فيحدون من جموح العاطفة وشطحات الخيال . والمقصود بالمعقول ان يأتي الادب مشاكلا للحياة بحيث يمكنك ان تقول وانت تراه او تقراه انه ممكن التحقيق ، ممكن ان يقع أو أن يحدث، ويخرج بهذا ــ من الادب ــ غير الممكن اي الشاذ الخاص (حتى لو كان واقعا فعلا) والواقع الحاصل (كما هو بحذافيره) ، والمقصود بالعناية بالصياغة ماهو شائع عن الاسلوب من تخير الالفاظ ومتانة التركيب واخراج الكلام محكما متماسكا رصينا فخما ناصعا واضحا دقيقا يروع السامع ــ أو القارىء ــ ــ ويهزه ــ وصار الاهتمام بهذا المبدأ من اخص ما تتميز به الكلاسيكية حتى كأن العناية بالصياغة مرادف للمصطلح .

والكلاسيكية في صفاتها العامة تشمل انواع الادب الانساني المختلفة ، ولكنها في مجموع مبادئها تظهر ، ابرز ما تظهر في المسرحية ، وفي التراجيدية على وجه الخصوص ، وفي اشتراط الوحدات الثلاث (المكان والزمان والحادث) المنسوبة الى ارسطو .

٣ ـ الرومانتيكية

اذا قلبت كثيرا من مبادىء الكلاسيكية ، حصلت لديك فكرة جيدة عن الرومانتيكية ، هذا المذهب الذي صارع المذهب السابق عليه وصرعه بعامل تغير الزمن وتطور الحياة ، وجمود الكلاسيكية وتوقفها عن الابداع .

واذا كانت فرنسا قد مثلت المذهب الكلاسيكي على احسن ما يكون واقوى ما يكون ، كان طبيعيا ان يصعب خروجها عنه بقدر ما سهل أن يخرج الالمان والانكليز ... وقد كان هؤلاء (الانكليز والمان) اسبق مقدمات للرومانتيكية واسبق معرفة بالمذهب ، وانهم كانوا ـ بهذا ـ من عوامل التأثير في الرومانتيكية الفرنسية ـ على ما بين هذه الاقطار من تبادل التأثير وما للفرنسيين انفسهم من تأثير في الاخرين وما عملوه للمذهب اذ نشأ لديهم من كيان في خطواته التاريخية و اعلامه ونصوصه المبدعة .

وقد راينا ان المذهب الادبي (والفني) لا ينشأ فجأة وانه لابد من تمهيد ، وقبل ان تكون في بلد رومانتيكية يكون « ما قبل الرومانتيكية » وقد ازدهرت مقدمات الرومانتيكية اولا في البلاد التي قام فيها الاصلاح الديني : انكلترة والمانيا ، ولاغرو ان كان الممثل الرئيس لما قبل الرومانتيكية في فرنسا اديب جنيفي نشأ مشبعا بالمسيحية البروتستانية ، الا وهو جان جاك روسو .

ويمكن ، على هذا ، أن يرى الباحث في الاصلاح الديني — دون انكار للعوامل الاخرى — مصادر بعيدة للحساسية الرومانتيكية ، ان الاصلاح الديني زعزع كيان اللاهوت المدرسي وازدرى العقل ووضع المخلوق وجها لوجه ازاء الخالق فسهل ذلك ازدهار صوفية عاطفية ذات مسحة من العذاب والالم ، واثار فردية شخصية وجماعية وشجع الشعوب التي انفصلت — بهذا — عن اوربا الكاثوليكية على أن تستلهم مباشرة عبقريتها الخاصة والبدائية .

لقد نما — على الزمن — الشعور بالمحلية والوطنية ، ودب الميل الى الطبيعة ، ووجد الفرد الفرص المناسبة لبيان عواطفه واخيلته ..

وكان جمهور روسو أوسع واعمق من ايّ من معاصريه الاوربيين . انه الاول الذي يعرض لنا انموذج العبقرية الخاضعة خضوعا تاما لحواسه وقلبه ...

واذا كانت فرنسا في مرحلة التمهيد وما قبل الرومانتيكية ، كانت المانيا وانكلترة قد تقدمتا كثيرا ودخلتا عهد الرومانتيكية الحقيقية . ففي اخريات القرن الثامن عشر هب الشباب في المانيا يهاجمون التيارات القديمة ... ويمكن تحديد الرومانتيكية الانكليزية عندما نشر وردزورث وكولردج سنة ١٧٩٨ ديوانهما المشترك .

اما في فرنسا ، فلا تعدم من يجعل بدء الرومانتيكية حوالي عام ١٨٠٠ حيث شرعت آثار الثورة وما أحدثت من انقلاب اجتماعي واخلاقي تظهر في الادب . ويجعل الباحثون الذين يرون بدء الرومانتيكية (الفرنسية) بهذا التاريخ الطور الاول من هذا المذهب يستغرق نحوا من عشرين عاما ويذكرون اكبر ممثلين له شاتوبريان ومدام دستال .. وكلاهما ممن تأثر باتجاه جان جاك روسو تأثرا كبيرا ... وزادت خلال هذه الاعوام العشرين عوامل المذهب ثقافيا واجتماعيا .. فكانت الرومانتيكية في الجو وصفاتها العامة في النفوس والاذواق . وما يكتب في عالمها ويترجم من اثارها يقرأ كثيرا ويؤثر ويستحيل قدوة ومثلا .

وها هو ذا العالم على ابواب عام ١٨٢٠ وكأنه ينتظر « ساعة الصفر » . اجل ، ان المذهب الرومانتيكي الحقيقي يبدأ في فرنسا على راي الاكثرين ، من هذا العام ، اما ما سبق ذلك في السنوات العشرين المنصرمة خاصة

فهو ـ برأيهم ، ومهما يكن خطره ـ تمهيد وليس طورا ويقسم الباحثون ـ على هذا ـ الرومانتيكية الفرنسية الى طورين ، يتخذون عام ١٨٢٠ بدءا للاول وعام ١٨٣٠ بدءا للثاني . ففي عام ١٨٢٠ صدر ديوان لامارتين «تأملات» (ومن قصائده : البحيرة الموحدة) فعد ثورة ووجد فيه الشباب مثلهم الاعلى . ثم احتل فكتور هيكو مكان الزعامة واشتهر ادباء عديدون منهم ميسه وفيني وجورج صاند وسنت بيف وبالزاك وستندال ..

أما أهم النقاط التي يتميز بها المذهب الجديد وهو في عنفوان طوره الاول فهي : الفردية (الذاتية ، الـ «أنا» ، التجربة الخاصة) ، ويحتل الحب لدرجة الهيام المكان الاول ، ويضفي على هذا «الحب» طابع من العفة حتى يبدو وكأنه من عالم «الملائكة» وكأن الحب لازم . ومن لا يحب فهو قاصر ينتابه القلق . ومن يحب (على المبني للمعلوم) يريد ويسعى الى ان يحب (على المبني للمجهول) .

وتأتي مع الفردية ، العاطفة القوية والانفعام والهياج والحساسية المفرطة بحيث تستحيل حالة نفسية من الكآبة والشعور بالاسى والحزن وتدخل فيها لفظة السوداوية melancolie وشاعت اللفظة وشحنت بمعان عديدة من هذا الباب وفخر الكاتب بأن يكون تحت طائلتها ، وعدت من سمات العصر وكانت « مرض العصر »

ويذهب خيال الاديب حرا ، بعيدا جامحا دون حدود أو قيود ويرتبط كل ذلك ارتباطا وثيقا بالطبيعة فالاديب يهيم فيها هياما وتمتزج روحه بها حبا وتقديسا .

ويستلهم الرومانتيكي الحاضر ، وفي الحاضر الوطن (والقومية) واللون المحلي ، واذا بعد في التاريخ فلا يخرج عن حدود المحلية كثيرا لانه ينتهي عند القرون المتوسطة مستوحيا دينها وفروسيتها واثارها ـ لان المسيحية والاندفاع اليها من عناصر الرومانتيكية .

وقد زاول انصار المذهب الجديد الانواع الادبية كلها واذا كان طبيعيا ان يسود المسرح في الكلاسيكية ، فالطبيعي هنا أن يسود الشعر الفنائي .. وهكذا كان عظام الرومانتيكيين شعراء غنائيين ، وكان أهم ما بقي منهم الشعر الفنائي . وعمت هذه الغنائية وما يصحبها من اندفاع وحماسة وحدة الانواع الادبية الاخرى ، واتسعت حتى شملت النثر ، فجاء كثير منه وكأنه الشعر الفنائي في روحه : فردية وعاطفة وخيالا ... وهياما بالطبيعة وانسجاما معها ... وكان جان جاك روسو الجد الأعلى للمذهب ـ رائداً لم يلحق ، فهو شاعر كبير في نثره . وجرى في أثره شاتوبريان والآخرون ... والآخرون ...

٤ ـ الرومانتيكية والثورة
او
الوجه السياسى للرومانتيكية

اول ما يتبادر الى الذهن لدى سماع كلمة الرومانتيكية : الذاتية والعاطفية والخيالية والهيام بالطبيعة وحب الاثار القديمة .. ، والامر ـ في ذلك ـ صحيح كل الصحة ، ولكن ، من الصحيح ، كذلك ان نعلم ان في تاريخ الرومانتيكية الفرنسية ـ مثلا وجها اخر يمثل العمل السياسي والنضال والثورة ومحاربة الحكم الجائر ويلتزم جانب الشعب ـ فالفن والادب للحياة والمجتمع .

واذا رجعنا الى عهد التمهيد من تاريخ المذهب ، وتذكرنا جان جاك روسو ـ في الاقل ـ رأينا الذاتية او الرومانتكية بأجلى صفاتها العاطفية ، ورأينا فكرا

سياسيا ثوريا واجتماعيا ... وكثيرا ما امتزج الجانبان. ولا غرو ان كان روسو ثورة على الكلاسيكية وثورة على نظام الحكم الذي انسجمت واياه ، كان ممهـدا للثورة السياسية كما كان ممهدا للثورة الادبية .

ثم قام نابليون بونابرت فوقف ضد سياسته « مريـدان » من مريدي روسـو ورائـدان من رواد الرومانتكية الا وهما : شاتوبريان ومدام دستال .

ولكن الامور تسير بفرنسا في طريق من طـرق السوء ، وينظر الناس فيما آلت اليـه الثورة الكبرى من تمزق فيحسون بالخيبة ، وينظرون في الذي جـر البلاد اليه نابليون لدى صعوده وهبوطة وفي شـبح استبداده فيزداد الشعور بالخيبة وضعف الهمـة .. فيبتعدون شيئا فشيئا عن العالم الخارجي وينصرفون الى عالمهم الداخلي ، وقل الى ذواتهم وهمومهم الخاصة ينطوون عليها ..

ويتبلور هـذا الاتجاه ازيد وازيـد ، ويتركـز حتى يصبح الغالب على الرومانتيكية المعنى الذي اختصت به الا وهو الذاتية ... وساد هذا وصار يعني في اذهان الناس ـ واذهان اهله ـ البعد عن العمل السياسي ، وهو الطابع الذي ميز الرومانتكية عندما استقرت مذهبا على « الوجه الرسمي » (بين ١٢٨٠ ـ ١٨٣٠) ـ كما رأينا .

وقد سقط نابليون (عام ١٨١٤ ـ ١٨١٥) وعادت الملكية اذ اعتلى العرش لويس الثامن عشر ثم شارل العاشر (عام ١٨٢٤) الذي تنكر للشعب وخرق القوانين. فزاد التذمر وثارت باريس خلال ثلاثة ايام مجيدة من تموز ١٨٣٠ ، فهرب الملك ، وحل محله الملك لويس ـ فيليب .

تظاهر الملك الجديد بالشعبية ـ اول الامر ، ثم ظهرت حقيقته فقويت الدعوة الى الجمهورية وتضافرت عناصر الثورة . ولم يعد ممكنا للادب ان يبتعد عن هذه الحال وان يبقى اسير فرديته وغنائيته الذاتية وسوداويته ، وبدأ الشعور بالواجب الوطني يقوى ويجعل للادب ، رسالة ..

لقد وجهت ثورة ١٨٣٠ كثيرا من الادباء الرومانتيكيين نحو المعركة الاجتماعية ودعتهم الى وصل الادب بالسياسة ، وكتب هيكو : ان الرومانتيكية هي « التحريرية في الادب » وسعى الى ان يكون صدى عصره الرنان .

ومع هيكو لامرتين وڤيني يسندان الى الشاعر رسالة اجتماعية ووظيفة حضارية ، وكان لامرتين يقول: عار على من يغني وروما تحترق .

وكتبت جورج صائد روايات اجتماعية اشتراكية رعت فيها الفلاحين خاصة ، ومضى ميشله

يكتب التاريخ على انه تاريخ الشعب وليس تاريخ الملوك، وجد على بعث الحياة كاملة ..

لقد خاض الرومانتيكيون السياسة الى جانب الشعب . واسهموا في المظاهرات والعمل السياسي وكانوا يقودون الحركة أو يتصدرونها ضد الملكية .

وتفاقمت الحال ، وأطلق الرصاص على المتظاهرين فأزدادت خطورة ، وقامت ثورة شعبية عارمة لم يجد الملك لويس ـ فيليب بدأ من الهرب .. فتألفت حكومة مؤقتة اعلنت الجمهورية (في ٢٤ شباط ١٩٤٨) استجابة لطلب الثائرين .

وقد تألفت الحكومة المؤقتة من جمهوريين معروفين منهم الشاعر لامارتين والكاتب لوي بلان. ولوجود لامارتين على رأسها اكثر من دلالة في تاريخ الرومانتيكية (ولاسيما اذا تذكرنا ان صدور ديوانه : تأملات سنة ١٨٢٠ عد البدء الرسمي لهذا المذهب الادبي) .

وطبيعي ان تعمل الحكومة المؤقتة على خدمة الشعب ، فأقرت الانتخابات العامة ، وجعلت الحق فيها لكل مواطن تعدى الحادية والعشرين من عمره ، وبلغ ـ بذلك ـ عدد الناخبين ستة ملايين (بعد ان كان ربع مليون) ، ومنحت الحرية الكاملة للصحافة والتجمع .. ولكنها ـ اي الحكومة المؤقتة ـ اخفقت في توفير العمل

سد الحاجات الضرورية وصعب عليها ان تنهض بأعباء الفتوحات الجديدة .. مما دفع بالعمال الى التظاهر وادى الى انقسام الجمهوريين والى ان يستغل هـذا الانقسام اعداء الجمهورية .

وعمل لويس ـ نابليون (ابن اخي نابليون بونابرت) حثيثا بالدعاوة لنفسه ، وتنجح في اجتـذاب فكتـور هيكو الى جانبه ، حتى اذا كانت الانتخابات فاز بالرئاسة (اذ حصل على خمسة ملايين ونصف مليون صوت مقابل مليون ونصف حصل عليها المرشح الجمهوري) .

ولم يلبث لويس ـ نابليون ان كشف عن حقيقته فألغى الجمهورية واعلن نفسه عام ١٨٥٢ امبراطورا باسم نابليون الثالث . فخيم على البلاد جو خانق عانى منه الجمهوريون والمفكرون والادباء الامرين ، ووقف فكتور هيكو ـ شيخ الرومانتيكيين ـ موقف المعارض المعادي فعرض نفسه ـ بذلك ـ الى الاخطار والاذى ، ولم يجد مناصا من ان ينفي نفسه ، ومن هناك ، من المنفى ، كان ينضم شعره السياسي فيدوى في ارجاء البلاد ، ويؤلف قصصه الاجتماعية فتلقى الرواج ، وكـان من اثاره في هذه المرحلة : ديوان من « الاهاجـي » وروايـة عـن « البؤساء » .

وهكذا تكون الرومانتيكية قد استضافت وجهـا اخر ، لم يكن في اصيل كيانها وصميم تعريفها ، الا وهو الوجه السياسي .

وصحيح ان السياسة لم تخل من تردد وتناقض الا انها ، في خطها العام ، جمهورية شعبية ، ضد العسف والطغيان ، وصحيح انها وجه عابر في تحديد سمات الرومانتيكية الاصطلاحية ، ولكن هذا الوجه يتمم في بعض مظاهره من الحماسة والانفعال والخطابة ، تلك السمات ، وهو جزء من تاريخها على اي حال .

ثم ان هذا الوجه السياسي الثوري سيكون ذا نتائج تنعكس على نشوء مذاهب أدبية اخرى واتجاهات مضادة .

٥ ـ الواقعية

الواقعية Réalisme هي المذهب الادبي الـذي خلف في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعده ، فهي ترفض ان يحول الواقع الى مثال ، وهي تجد في أن تصور الاشياء كما هي وقد نشأ المذهب (في فرنسا) حوالـي منتصف القرن التاسع عشر . وتبناه عـدد مـن الادباء يدعون اليه ، ويعرضون اثارا معيشة ، مستوحاة مـن احداث يومية او من وثائق تأريخية لاشخاص عاديـين بمشاعر تصدق ، او حقيقيين معروفين مع وصف دقيق للوسط ولخلقه الشخوص في اسلوب غير شخصي أي حيادي وكأن الكاتب غريب عنه .

لقد مل الناس الرومانيتكية في مبالغاتها الفردية ، ونسبوا اليها الخيبة السياسية .. ودعا تغير الزمن وما

صحبه من تأثير العلوم الصرف وشيوع الفلسفة الوضعية .. الى ادب جديد يتسم بالموضوعية ـ في اقل مايقال .

وهكذا كان الاسم العام الذي يمثل هذه الحاجة :

الواقعية لقد علت في الجو كلمة « الواقعية » وصارت مصطلحا يوجز العصر ويحدد الادب المطلوب في صفاته العامة والخاصة وفي قواعده التي يعتمد عليها ، وكان طبيعيا ان تناقض هذه القواعد في جملتها قواعد الرومانتيكية دون أن ترجع بها الى تبني الكلاسيكية .

وكان الشعراء من اوائل من انفضوا عن الرومانتيكية ، بل ان شاعرا رومانتيكيا عنيدا هو تيوفيل كوتيه اعلن سابقا انقضاضه على الرومانتيكية وشرع يقرر القواعد منطلقا من اساس « الفن للفن » .

وجرى في القصة شبيه بما جرى في الشعر ، ومضى المشرعون يدعون الى ابعاد الادب عن السياسة وعن اي هدف مناظر في الاخلاق والاجتماع ، ويوجهون الرأي الى عرض الامور في حياد وموضوعية ودقة . ووجدوا مقدمات الدعوة لدى قصاصين كبار وجدوا في العصر الرومانتيكي وعدوا ـ غالبا ـ رومانتيكيين دون ان يوغلوا في الذاتية او يبتعدوا بالملاحظة عن الحياة الواقعة ، وعلى راس هؤلاء القصاصين الكبار : بالزاك وستندال ، حتى كان الاولى ان يدرسا مع الواقعية فلقد مهدا لها ورادا حتى اذا قامت اعترفت بهما واستشهدت .

وإذ كان هذان الادبيان يزاولان عملهما الابداعي وكانت الرومانتيكية تغرق في عاطفيتها ومثاليتها وسياستها ، كان من الادباء من يضيق بها ، وكان في مقدمة هؤلاء شانفليري الذي دعا الى مذهب جديد يناسب العصر ثم جمع مقالاته في كتاب خاص سماه «الواقعية» :

«ان الجمهور الحديث ظمآن الى الحقيقة،وسيكون انسان اليوم في الحضارة الحديثة المادة الوحيدة للقاص واشترط في القاص اللاشخصية ، وان يكون القاتل والمقتول والمتهم والحاكم »

وكتب شانفليري هذا روايات كثيرة راجت في العصر رواجا كبيرا ولكنها كانت من غير غد .

اما اهمية المذهب فترجع الى شخصيات اخرى ذات مكانة في الخلق الادبي وحظ من ذيوع الصيت والبقاء ياتي في طليعتها فلوبير . وقد نشأ فلوبير رومانتيكيا ثم انقض على الرومانتيكية وسخر منها ونشر مبادىء تخالف مبادئها والف روايات على غير نسقها اي انه دفع الذاتية الطاغية وانكر ربط الادب بهدف اصلاحي في الاجتماع والسياسة وكان من اقواله : « غاية الرسام الرسم .. وان الروائي الذي يضع الرواية في خدمة قضية ما يخون واجبه الفني ويجعله وسيلة بدل ان يكون غاية » ، « ان الروائي لايبلغ الكمال مالم يبعد افكاره وانفعالاته وعواطفه الخاصة ويبقى جامدا ازاء المادة التي يصورها انه اشبه

بالعالم ازاء الطبيعة التي يدرسها ، واشبه بالقاضي في عدالته وتجرده ازاء الخصمين » .

والملاحظة ركيزة مهمة في فن فلوبير ، وعنايته بالشكل صارت مضرب المثل . وكان من اشهر اثاره واسيرها : مدام بوفاري وقد التف حوله ، وتاثر به ، واقترب من مذهبه ادباء اخرون ، في مقدمتهم ومن اشهرهم موباسان . .

وبرز فلوبير وجها مهما من وجوه الواقعية واقترن اسمه بها ، واريد له ان يكون زعيم مدرستها ؟ ولكنه كان زاهدا بالزعامة غير طالب لها .

والخلاصة في المذهب الواقعي ـ هذا الذي نشأ في فرنسا في اواسط القرن التاسع عشر ـ انه غير شخصي اي ان الكاتب لايتحدث عن نفسه بل يجب ان ينسى نفسه ويمحوها وان يبقى جامدا غير متأثر ازاء الحقيقة التي يترجمها .

انه موضوعي يعني بالبيئة التي تجري فيها الاحداث ، وينظر الى الناس كما يبدون في حياتهم اليومية الطبيعية ملاحظا حركاتهم وسكناتهم .

والفن الواقعي صحيح من الوجهة العلمية ، فانه لايقدم شيئا غير مضبوط وغير قائم على التقصي .

وللفن الواقعي طقوس الشكل ، فاللغة يجب ان تشغل ويعاد صقلها لتعبر في دقة عن الواقع ولتصير اهلا لهذه الوظيفة المقدسة .

ولايقصد بالعناية بالشكل الى التزويق اللفظي والاكثار من الاستعارات والكنايات ، وانما يقصد الى تهذيب العبارة والسهر على الخطة ومتانة البناء ليأتي الكلام جامعا بين الدقة والوضوح بعيدا عن الخطابة واللهجة المنفعلة .

والاديب اذ يقوم بهذه المهمة الدقيقة لايخضع أثاره لغاية خارجة عن الفن نفسه . انه يدع الاشياء تتحدث عن نفسها فيما هو لها وما هو عليها ، انه يصنع اثرا فنيا فقط ، وقد يؤدي ـ هذا الاثر ـ بعد ذلك خدمة للسياسة والاجتماع او لا يؤدي ..

ان الفن ـ في الواقعية ـ للفن والادب للادب وقد يبدو غريبا لمن الف استعمال « الواقعية » مرتبطة بالعمل السياسي او الثوري وبالفن للمجتمع ... ان يسمع ـ هنا ـ أنها ـ أي الواقعية ـ تقوم على قاعدة الفن للفن . ولكن هذا هو الذي حدث في أوربا مرتبطا بأسم المذهب الادبي الذي نشأ بها في أواسط القرن التاسع عشر ! اما خلافه ، ففي واقعية وربما واقعيات أخرى تبناها النقد الادبي الروسي والسوفيتي . وهو ـ اي هذا النقد ـ ربما سمى هذه الواقعية التي يرفضها ويعدها رجعية

بالواقعية الاوربية او الواقعية البورجوازية ، دون ان يمنع ذلك اعترافه بعدد من اعلامها وتفسير أثارهم الرائعة تفسيرا ينسجم ومصطلحاتــه اذ يدخلها فيما ســماه : « الواقعية الانتقادية » (او النقدية) ممثلة لديه بأدب كبار الأدباء الروس في القرن التاسع عشر : بوشكين ، كوكول ،توركنيف،تولستوي،دستويفسكي، چخوف. وقد رفع رايتها النقد الديمقراطي الثوري ممثلا على وجــه الخصوص ببلينسكي .

ثم تطورت «الواقعية» تدريجاً . وبعد أن ارتبطت بالماركسية واعتمدت أساسا على البروليتاريا ، بحثت عن اسم لها فوجدته في « الواقعية الاشتراكية » التي اعلن ميلادها الرسمي عام ١٩٣٤ ، وعد ماكسيم گوركي ممثلا – وابا – لها . وارتبطت بدولة وحزب بعد الفلسفــة والأدب

ولكن « الواقعية » الروسية هذه غير الواقعيــة الاوربية التي رأيناها ، ويقرب الفرق بينهما بالفرق بين نظرية تقوم على « الفن للفن » واخرى تقوم على « الفن للمجتمع » ، وما يشتد بين النظرتين او النظريتين من نقــاش ويعلــو مــن اتهــام . هــذا وقــد خرجــت

« الواقعية الاشتراكية » بأساسها الفلسفي ـ السياسي عن حدودها الجغرافية وصارت واقعية الدول الاشتراكية التي تقوم على هذا الأساس بالمنظومة الاشتراكية كلها . وتبناها أدباء من اقطار اخرى ضمن هذا المنطلق .

المهم ان نفرق بين واقعية وواقعية لدى الاستعمال قراءة أو كتابة أو حديثا ، وان كان الذي ساد لدينا هو مفهوم الواقعية الاصلاحية التي تظهر سوء الحكم وفساد الاستغلال وجور الاستعمار وتدعو الى رد الحقوق الى أصحابها من كادحين ومضطهدين ومظلومين .... اي الواقعية الانتقادية (أو النقدية) .

٦ ـ البارناسية

سادت الرومانتيكية في النصف الاول من القـرن التاسع عشر ، وتميزت في مرحلتها الاولى بالذاتية الطاغية وفي مرحلتها الثانية بالانغماس في السياسة وتسخير الادب للمجتمع والحياة ـ وهي في الحالين عاطفيـة موغلـة في العاطفية والاحلام .

واشار تطرفها هذا الى طبيعة المذهب الـذي سيعقبها ويكون رد فعل لها : الموضوعية ، الفن للفن . وعرف في عمومـه بالواقعيـة وفي خصوصيـة الشعـر بالبارناسية .

كانت الحيـاة تتغـير ، والعلـم الصـرف يحقق الانتصارات والفلسفة الوضعية تحتل مكانا مرموقا ..

وقد سئم الناس والادباء عالم الرومانتيكية الخيالي الوهمي فبدأوا ينفضون عنها ويخرجون عليها ويسعون الى بديل لها .

وكان من اكابر من أعلن الحرب عليها اديب رومانتيكي مناضل هو تيوفيل گوتيه . حتى اذا كانت الخيبة بنتائج ثورة ١٨٤٨ التي قادتها الرومانتيكية ، زاد السخط ونسبت الخيبة الى الرومانتيكية نفسها .

وهكذا تهيأت العوامل لنشوء المذهب الجديد : الواقعية . ولا نستغرب ــ بعد هذا ــ أن تعني الواقعية « الفن للفن » ، لان الامر هكذا كان في أواسط القرن التاسع عشر ــ وقد رأينا ذلك .

والپارناسية ــ وهي ، في ابسط ما يقال عنها ، الواقعية في الشعر ــ نسبة الى پارناس Parnasse ، وپارناس جبل في اليونان، تقول الاسطورة ان الآلهة، آلهة الشعر ، تسكنه ، واذا كان الرومانتيكيون قد أنزلوا الشعر الى الارض ، فأن الپارناسيين اعادوه حيث كان من القمة ، بعيداً عن الارض وموادها ومشكلاتها . .

وكان تو فيل گوتيه ــ الذي ورد ذكره ــ هو المهند الحقيقي لهؤلاء الشعراء ، وتكاد تكون القواعد التي وضعها في مناقضة الرومانتيكية هي هي قواعد المذهب الجديد الذي تقوم عليه الپارناسية او قواعد الشعراء الجدد

الذين عرفوا بالپارناسيين إن اردنا الدقة وتابعنا الاستعمال كما هو لدى اهله .

ومن اقوال تيوفيل كوتيه التي هي قواعد للپارناسيين أنه « ماان يصبح شيء نافعا حتى يتعطل كل جمال » ، « ليس الفن بالنسبة الينا وسيلة ، وانما هو غاية » .

ودعا في قصيدة نظمها بعنوان « الفن » ـ وهي من المذهب او الجماعة كالبيان ـ الى كمال الشكل ، « لان الشكل العامل الاساس الذي يكفل للاثار الادبية الخلود»،. « ان الشعر كالفنون التشكيلية : فن ومهنة » . انحت ـ ايها الشاعر ـ واستعمل مبردك إزميلك ، رسخ حلمك الطافي في الصخر الصلد » .

وكانت هذه الآراء تجد صداها الحسن لدى الشباب من الادباء . حتى اذا نهض بها وسار في تيارها شاعر اخر هو « لكونت دليل » اكسبها قوة جديدة .

وقد بدأ هذا الشاعر رومانتيكيا كذلك ، ثم ضاق ذرعا بتطرف المذهب بين الذاتية والسياسية . بل ان الشاعر نفسه زاول النضال السياسي وخاض غماره

ووضع فيه ابعد الآمال ولكن الخيبة بالنتائج ذهبت به بعيدا بعيدا حتى جرد الفن من اي هدف نفعي وحوله الى صياغة دقيقة يمضي الشاعر فيها الجهد والعناية في تؤدة وبطء واناقة متجنبا كل ما يمت الى الخطابة والتطويل : « ان قيمة الفن تكمن في جماله ، في شكله ، وليس في فائدته » ، و « الفن ترف تتقبله العقول النادرة وتتلقفه النخبة المختارة » . الفن للفن . وهكذا بدا على « لكونت دليل » طابع الواقعية واضحا . وبدأ شعره ـ بعد تدريب طويل على «الاسلوب» في الترجمة والنظم ـ يحتل مكانة في نفوس الشباب الذين ينشدون الجديد ، ورأى هؤلاء الشباب في هذا الشاعر املهم المرتقب وراحوا ينضوون تحت لوائه ويرون فيه زعيما حقيقيا .

اصدر لكونت دليل شعرا ، ونشر الشباب قصائد، وزاد عددهم وكونوا وسائل النشر الخاصة بهم والمجلات التي تنتظم نتاجهم ..

وقد جرى ذلك كله دون أن يكون لهم اسم خاص يتميزون به ، وانهم يتميزون بالجديد الذي هو غير الرومانتيكية ، وبالفن للفن ، وبالعناية بالشكل ، وبالحرب

على مبادىء الرومانتيكية ، الفردي منها والاجتماعي .. ولم يولد الاسم الخاص الا عام ١٨٦٦ ، ففي هذا العام ، وبمعنى أدق ، مابين مارس وتموز من هذا العام صدرت ثماني عشرة كراسة اسبوعية باسم « پارناس المعاصر » ضمت قصائد لسبعة وثلاثين شاعرا من أعلامهم : تيوفيل گوتيه ، بودلير ، لكونت دليل بانڤيل ، سلي پردوم ، اريديا ، ڤرلين ، رامبو ، مالارمه .. ممن تجمعهم رابطة الكمال الشكلي ــ جمعت الكراسات في مجلد خاص .

احدث « الپارناس المعاصر » ضجة وأثار نقاشا ، وصارت الجماعة تعرف بالپارناسيين والشعراء الپارناسيين .

اعتزم الپارناسيون ــ وهم في نشوة النصر ــ اصدار ديوان جمعي كل عام ، وقد أعدوا الحلقة الثانية للطبع سنة ١٨٦٩ ، ولكنهم لم يستطيعوا المضي في المشروع كما أرادوا ، فقد قامت الحرب الفرنسية ــ الالمانية ١٨٧٠ــ١٨٧١ فأضعفت من شأنهم وفرقت من شملهم ، ولم يستطيعوا اصدار الحلقة المعدة الا بعد ان انتهت الحرب .

ثم أصدروا حلقة ثالثة (أخيرة) سنة ١٨٧٦ ، وكان مجموع الاسماء في الحلقات الثلاث خمسة وتسعين شاعرا تكرر اثنا عشر اسما منها في الحلقات الثلاث ، ومن ابرز هؤلاء : بانفيل ، كوبه ، اريديا ، لكونت دليل ، سلي پردوم — وهم ابرز البارناسيين .

وبدا — بعد عام ١٨٧٦ — ان المبدأ قد استنفد عطاءه وصار عتيقا .. ويحدد الباحثون عام ١٨٨٠ نهاية له — أي نهاية للمبدأ أو المذهب او المدرسة ان شئت التوسع باللفظة . وان بقي الپارناسيون — اي الشعراء — يزاولون النظم والنشر ومنهم مثل اريديا من حقق سنة ١٨٩٣ نجاحا بارزا اذ نشر ديوانا امضى في صياغته « ونمنمته » ثلاثين عاما .

ولاشك في ان تطرف البارناسيين في الجانب الشكلي وصرامتهم في البناء اللغوي من الاسباب التي ادت الى رد فعل كان من العوامل في نشوء مذهب جديد يناقضهم في هذه الناحية

٧ ـ الطبيعية

لقد اختلط مصطلح الواقعية بمصطلح اخر هو الطبيعية Naturalisme

وكأن الواقعية مرحلة من مراحل الطبيعية ، وكأن الطبيعية هي المبالغة بالواقعية .

واتضحت المبالغة بالواقعية ، وبان الدخول بها في دائرة العنف ، عندما تبناها أميل زولا ، فخرج في تطرفه الى مذهب يكاد يكون خاصا ، مختلفا عنها . فاذا كانت الواقعية قد تميزت بالملاحظة واشترطتها ، والم كتابها بالطرائق العلمية ، فأن زولا ذهب بها بعيدا ، فجعلها تجربة علمية ، ووضع نفسه موضع العلماء ، متأثرا غاية التأثر بما شاع في عصره من انتصارات العلم الصرف وما صدر من الكتب المهمة ، ولا سيما كتاب كلود برنار ، « المدخل الى دراسة الطب التجريبي » حتى انه اي زولا اعتقد بعد أن ودع المرحلة الرومانتيكية من حياته وفكره ـ

ان القصة يمكن ان تكون علمية تقوم على العلم التجريبي ، وانه هو المؤهل لتحقيق هذه الغاية .

ومضى يجمع المعلومات لرواياته ، ويقوم بالتجارب، ويأخذ بالقوانين السائدة في علم الوراثة وغيره ويعنى عناية خاصة بالمظهر الفسلجي لشخوصه ، وادعى انه يكتب الروايات الطبيعية (المادية) ، لان العلم لايتعامل الا مع الاحداث المادية ، ان الاخلاق والعواطف محكومة حكما حتميا بقوانين مناظرة لهذه القوانين التي تحرك البيولوجي والفسيولوجي ، وتكون القصة ــ من هنا ــ ملحقة بالتاريخ الطبيعي والطب ، وتخضع ، كما يخضع هذان العلمان ــ الى منهج مزدوج من الملاحظة والتجريب.

واذا كانت القصة الواقعية قد مالت الى البيئة الاجتماعية الواسعة موجهة همها الى عامة الناس ، مقللة من العناية بالفئات الحاكمة او الثرية المترفة ، فان زولا قد عمل على تركيز ادبه في اتعس مافي فئات الشعب من معيشة ، في الاوساط المنحلة ، وفي مظاهر القبح ودواعي الاشمئزاز . واستحالت قصصه دراسة للعيوب والعاهات ، كأن هذه الأوساط انسب للتجريب ومتابعة تطور العيوب الاخلاقية والمرضية في افراد الاسرة ــ ولا غرو ان قال فيه اناتول فرانس ــ وقد ضاق بأدبه ذرعا ــ لم يشتم الانسانية احد كما شتمها زولا .

واذ التزم زولا هذا المنهج في تقصي المنحلين والمرضى ، جره منهجه أبعد وأبعد عن الواقعية لانه

يختار الشواذ وغير الطبيعيين على حين تقف الواقعية عند العام والسائد والطبيعي .

شرع زولا يكتب قصصه (رواياته) في هذا الضوء ، وفي هذا العالم ، فأصدر عام ١٨٦٧ رواية « تيريز راكان » دارسا فيها تأنيب الضمير على انه اضطراب عضوي .

ثم رأى ان يجعل رواياته « ذات هدف عام ، تصدر في سلسلة سماها » « ال روگون ماكار » « تاريخ طبيعي واجتماعي لاسرة عاشت زمن الامبراطورية الثانية » صور فيها عالما من اكثر من الف شخص ، تابع فيه خمسة أجيال من آثار الوراثة ..

واصدر عدة روايات ، حقق برواية « الحانة » منها نجاحا كبيرا ــ وقد دارت احداثها في عالم عمالي ، وصورت في قساوة سقوط الانسان بالكحول ــ وعدتها الصحافة ميلادا « لمدرسة طبيعية » .

اما الميلاد الرسمي للمدرسة الطبيعية ، فقد حصل بعد ذلك . وكان عدد من ادباء الشباب اصدقاء ــ منهم موباسان ــ يجتمعون لدى زولا في بيته الذي في باريس ، وفي بيته الذي في « مدان » من ضواحي باريس ، يتبادلون الرأي ويلتقون في الخطوط العامة من الواقعية والتطرف بالواقعية . وهنا قرر الاصدقاء ــ وعددهم ستة ــ في أحد اجتماعاتهم في « مدان » من عام ١٨٦٩ ، اصدار كتاب

جمعي يضمنونه قصصا قصيرة لهم . ونفذوا الفكرة ، فصدر الكتاب عام ١٨٨٨ بعنوان «اماسي مدان» فزاد ذلك الثقة في نفس زولا ، وزاد من حماسته ، واطمأن الى انه صاحب مذهب ، وان عليه ان يحدد معالم هذا المذهب ويشرحه للناس . وهكذا ، صدر له « الرواية التجريبية » ثم « الطبيعية في المسرح » و « الروائيون الطبيعيون » ، في الوقت الذي كان يصدر فيه الرواية تلو الرواية ويحقق نصرا كبيرا سنة ١٨٨٥ بروايته « جرمينال » التي وصف فيها الحياة القاسية لعمال المناجم بقوة ملحمية .

ولكنه ، حين اصدر « الارض » التي صور فيها حياة الفلاحين ، اغضب عنفه في تصوير الجوانب المتعفنة عددا من مريديه ودفعهم الغضب الى الاحتجاج واصدار بيان « الخمسة » ضد الادب الآسن .

لم يثنه ذلك ، ومضى في مخططه حتى ختم مسلسلة « آل روگون ماكار » برواية الدكتور پاسكال ، سنة ١٨٩٣ ـ ويمكن ان يعد هذا التاريخ نهاية فعلية للمدرسة الطبيعية وان لم يعن نهاية النتاج ، فقد مضى الآخرون ينشرون قصصهم ، ومضى زولا نفسه ينشر قصصه مغيرا من اهتمامه العلمي الاول ، ومتجها نحو نصرة العمال والمضطهدين بما يشبه الاشتراكية (ان لم يكنها) ولا غرو ان رثاه اناتول فرانس ممجدا ومعظما ، وكان له ذلك التشييع النادر .

٨ ـ نحو الرمزية

الرمزية Symbolisme مذهب ادبي يقف محل النقيض من الواقعية في جانبه المثالي الروحي الذي يعبر عنه في غموض ، وتوحي الالفاظ منه بالمعنى ايحاء ، وتنبىء عن عالمه البعيد المعقد المضطرب في أعماق النفس ... رمزا لان اللغة المتعارف عليها تضيق كثيرا بمحتويات النفس وغوامضها ومتضاربها .

وتبلغ الرمزية ، بعد هذا ، الطرف الاقصى المقابل للطبيعية في علميتها وتجريبها وفوتوغرافيتها .

وهي ، تخالف ، كذلك ، البارناسية التي تقوم على الشكل والمبالغة به ونمنمته حتى يأتي الشعر فيها موضوعيا باردا كأن لم يكن شيء تحته .

صحب ظهور الرمزية ـ ومقدمات ظهورها على وجه الخصوص ـ ملل الناس من تطرف هؤلاء وهؤلاء من بارناسيين وطبيعيين ، وخيبة ظن بما وضعوا في العلم الصرف من ثقة ، وما جرى من يقظة روحية تأخذ مرة شكل الدين ، ومرة شكل الاهتمام باللاوعي والسحر والادب الذي تغلب عليه الروح من روسي واسكندنافي ...

وصحب كل ذلك امزجه أعربت عن حقيقتها ـ بسبب من ظروف خاصة وقع تحت تأثيرها أصحابها ـ بدعوتها الى الهرب في الواقع والسعي نحو المطلق والمجهول ، وفي الضيق بالمذاهب القديمة والأعراف القائمة ، وفي الشذوذ عن كل ما هو قاعدة وتقليد .

ولنتذكر ـ قبل ذلك وبعده ـ أن رد الفعل ضد الرومانتيكية في خطابيتها وانفعالها وزج الادب في السياسة .... بقي قائما .

ويشد من هذا وذاك عوامل السوء السياسي الذي بدأ بالامبراطورية الثانية ـ امبراطورية نابليون الثالث سنة ١٨٥٢ ... ومضى يشتد ويستنزف قوى البلاد في حروب واسعة مستديمة حتى كان الاندحار على يد الالمان سنة ١٨٧٠ .

تقلق مثل هذه الاحوال الفكر وتؤدي الى اضطراب النفوس وتبعث على حلول متناقضة ، بينها ما يكون بعيدا عن الواقع ، بل متنكرا له ... هاربا منه ، ساعيا في ضده ، متوهما ما لايكون ، راجعا الى الدين بأي شكل من اشكاله ... ، وبينها ما يلازم الواقع يدرسه في صبر واناة ووعي ومنطق .

وقد رات فرنسا الضربين من السعي في الحلول ، وحسبك ان يقوم فيها ماعرف بكومونة باريس . ولكن الادب الذي غلب ، وصار جديدا هو الادب الذي يمكن ان يوصف بالروحي والمثالي ، ادب الهرب من الواقع الى المجهول ، ومن الوضوح الى الغموض ، ومن الوعي الى اللاوعي ، ادب النفوس ذات المشاعر العميقة المتضاربة التي لاتكفي الالفاظ المعتادة في التعبير عنها فتحمل لذلك اكثر مما تطيق ، فتأتي غامضة او لاتكون من الحقيقة الا بمثابة الرمز ولا تدل عليها الا وحيا .

وما كانت الامبراطورية الثانية من عوامله يمكن ان يستمر خلال الجمهورية الثالثة التي أعلنت عام ١٨٧٠ .

وتبنى التمهيد للمذهب الرمزي شعراء لاشك في مواهبهم ، ولكنهم وقعوا تحت التأثيرات السالبة لعصرهم وظروف نشأتهم وتكون أمزجتهم حتى كانوا انموذجا في الشذوذ والاضطراب وغرابة الاطوار واختيار جوانب اللعنة من الحياة . وتقلبوا بسبب ذلك كثيرا ، وقلما نجد

بينهم من لم يكن رومانتيكيا ثم پارناسيا ثم شيئا اخر فيه انحلال وتقهقر ورؤية الاشياء على غير ماتبدو عليه (وفيهم من اشترك في كومونة باريس) .

ووضع كل واحد منهم لبنة في أساس المذهب ، لبنة صلدة ، تجعل الاساس على الغاية من المتانة ، وتقدم الممهد على شكل مؤسس ، ومن كان قبل الاعلان الرسمي للمذهب اخطر واهم ممن كان بعد الاعلان او خلاله او اعلن على يده .

ولنسارع ونذكر ان الاعلان الرسمي كان على يد شارل موریاس اذ نشر البيان الرمزي في جريدة الفيگارو في الثامن عشر من ايلول سنة ١٨٨٦ .

اما من كان قبل هذا الاعلان ، ومن كان رائدا وممهدا فهم موضع الاحتفال من الحركة ، وموضع الاهمية والتأثير في المذهب وغيره ، داخل فرنسا وخارجها ، حتى عدوا ثورة في الشعر الحديث او ان الثورة هذه تبدأ بهم ، وحسبك أن تعد من هؤلاء : بودلير ، وڤرلين ، ورانبو ..... ومالارمه .

ومن هناوجبت وقفة خاصةلديهم بعنوان «الرواد»، ويستحيل أن يتخلى بحث عن الرمزية ، صغيرا كان أم كبيرا ، مختصرا ام مطولا ، عن وقفة عند الرواد ، لان قيمة الحركة ـ مرةاخرى ـ بروادها ،وبما اكد كل واحد من هؤلاء من مبادىء .

وقد يختلف الباحثون في تقويم هذا الرائد او ذاك ، وقد يعدون الرواد روادا او أصلاء ، وقد يدخلون فيهم بودلير او لايدخلون ، وقد يجعلون مالارمه الزعيم المؤسس وقد يخرجونه بناء على طلبه ... وقد .. وقد .. الا ان الذي لاشك فيه ان الرمزية تتضح عند هؤلاء على احسن مايرام ، ولولاهم لما كان للرمزية شأنها في تاريخ الادب الفرنسي بخاصة والادب العالمي بعامة ...

لابد ـ اذن ـ من وقفة خاصة عند رواد الرمزية : بودلير ، فرلين ، رانبو ، مالارمة . لابد ...

٩ ـ رواد الرمزية

يمثل بودلير الثورة على كل شيء ، والتمرد في الحياة على القواعد والاعراف والاخلاق العامة والذوق الاجتماعي المألوف بمزاج عصبي ، واضطراب في السلوك وقلق دائم ، وسعي لادراك المجهول . دخل الرومانتيكية وخرج عليها، انضم الى الپارناسيين وخرج منهم ولا غرو ان اعجب بالشاعر الاميركي ادگار الن پو غاية الاعجاب وعمل على ترجمة كثير من اثاره الى الفرنسية .

وتبرز بين اشعار بودلير قصيدة يمكن ترجمتها بالعلاقات ـ أو المراسلات او التجاوب
Les Correspondances
ـ بين فيها ـ ثمرة لرؤياه الخاصة ومطالعاته الفلسفية ـ مايعده كثير من الدارسين اسا من اسس الرمزية :

الطبيعة معبد حيث اعمدة حية تسمح احيانا بخروج كلام متداخل يمر الانسان منها خلال غابات من الرموز تراقبه بنظرات مألوفة مثل اصداء طويلة تختلط على البعد في وحدة ظلماء عميقة واسعة كالليل وكالوضوح ،

العطور والالوان والاصوات تتجاوب توجد عطور طرية مثل لحوم الاطفال ناعمة مثل الناي خضراء كالمروج ، ـ واخرى ، فاسدة غنية ، ومنتصرة لانها تملك امتداد الاشياء اللانهائية كالعنبر والمسك والبخور واللبان التي تغني تنقلات الروح والاحساسات « فالطبيعة ، اي العالم المادي المنظور مجموعة رموز متباينة المظهر متشابهة الجوهر والرموز هذه صورة لعالم امثل » ، واذ يكون الكلام متداخلا ، لايكون واضحا ، وتكون العلاقات بين العطور والالوان والاصوات بحيث يمكن التعبير عن واحد منها بواحد اخر عنها .

وكان في باريس ـ انذاك ـ شاعر يحتل مكانة مرموقة ويجري في حلبة البارناسيين ، ولكنه من مزاج خاص : شيطاني ، ملعون ، شاذ . ذلكم الشاعر هوفرلين

وكان في شارلفيل صبي غريب الاطوار والنظرات والرؤى ، شرع ينظم الشعر الجيد المدهش وهو في الخامسة عشرة ، ودخل ، بعد سنتين ـ في مرحلة مهمة راى في الشاعر رائيا وعده ملهما يتنبأ بالمستقبل ويتحدث عنه بلسان الساحر والعراف الحكيم ـ هذا الشاعر

الصبي هو رانبو . وقد عقد صلة مراسلة واعجاب بفرلين ونظم في هذه السن المبكرة (السادسة عشرة) قصيدة ادهشت السامعين في كل مكان ، عنوانها : السفينة السكري . نظمها على اثر حالة هي ضرب من الاشراق ، ولم يكن قد رأى البحر ، وهي لاتتصل بالواقع ولم تكن سهلة الفهم ، ولكنها تدل على مجموع الحال وترمز اليه . نظمها وهو في شارلفيل ثم هجر المدرسة وذهب الى باريس بدعوة من فرلين ومجموعة من شعراء تحمسوا لاشعاره الاولى .. وجاء اليوم ليقدم اليهم قصيدته الجديدة : السفينة السكرى ، ويستولي بها على اعجابهم ويؤثر فيهم .. وقد اخرج فرلين عن برناسيته عندما وجه نظره الى النهر الداخلي الابدي الاندفاق الكامن في النفس الانسانية .

وهنا ، وضع فرلين مذهبه الشعري في قصيدته « الفن الشعري » التي ستتخذ (عام ١٨٨٤) اساسا في الاتجاه الادبي الجديد : « الموسيقى قبل كل شيء .. ليس اغلى من اغنية رمادية .. العيون الجميلة من وراء حجاب وسماء خريفية .. اننا نريد الظلال nuanees لا اللون . ان الظل وحده يصل حلم (الشاعر) بحلم القارىء) خذ الخطابة وآلو رقبتها » .

وسارت العلاقة بين الشاعرين ايجابا وسلبا ، حبا وكرها ، غراما وانتقاما ، لقاء وافتراقا .. والشاعر

الشاب يمضي في غرابة تصوراته وتنبثق عن هذه الغرابة قصائد غامضة منها الحروف الصوتية ، وكتابان مهمان في بابهما وفي المذهب الرمزي على وجه الخصوص هما : الاشراقات وفصل في الجحيم .

ثم قرر ـ وهو في العشرين من عمره ـ إنهاء حياته الادبية ، وراح يضرب في فجاج الارض بين التشرد والجندية والمتاجرة وكل ما لا علاقة له بالشعر والادب ـ لقد يئس من بلوغ الشعر الذي ينشده ، ويئس عن ان يحقق له الشعر شيئا .

وكان ـ انذاك ـ شاب هو ستيفان مالارمه يزاول النظم ويطمح الى ان يكون شاعرا كبيرا ، انفصل عن البارناسية وكفر بعالم الاشياء المرئية وسعى الى بلوغ المثال بمذهب صوفي يتوقف فيه الشعر عن ان يكون فعالية تعسفية تخضع للخيال ويعمل فيه الشاعر على ان يملك لغة كلية جديدة غريبة عن اللغة ومثل السحر ، فهو ـ أي الشاعر ـ اكثر من راء .

اتخذ من منزله في شارع رومابباريس منتدى ادبيا يرتاده الادباء ولاسيما الشباب في كل « ثلاثاء » ورأى مريدوه انه يعمل على تحقيق المطمح العالي الذي يقوم على الايحاء بالسر بوساطة الرمز ..

«ويحلم ـ اكثر من ذلك ان يبلغ غير المنظور مباشرة دون اللجوء الى الرمز او دون كشفه في الاقل . ان كلمات اللغة لم يعد لها عند الشاعر قيمة وصفية وانما قيمة ايحائية ، ان دورها ان تولد في ذهن القارىء صورا وان تطلق مسيرة من الافكار التي يبلغها القارىء بتأمل حميم .. لفن الشاعر كما في الموسيقى ان الشعر موسيقى لفظية انه لا يحدد الافكار وانما يستثيرها ـ وجرت محاولة مالارمه الى الغموض » .

« ان مذهب مالارمه يحتوي ثلاثة عناصر متميزة .. فالكلمة اوبيت الشعر ، يحتوي في ذاته قيمة موسيقية خاصة والغرض لايشار اليه الا بصورة تلميحية ، ومادة القصيدة هي فكرة اي مفهوم مجرد » . كان الشباب يصغون الى مالارمه ويتأثرون به ويعلون من شأنه ويرون فيهزعيم الشعر الجديد ، ولكنه لم يكن ليريد لنفسه هذه الزعامة وكأن الظرف لم يحن لاعلان المذهب او المدرسة الجديدة .

وكان من دعاة الشعر الجديد وحاملي اخلاقه عدد من الشباب اعجب برواده مثل بودلير ورانبو وفرلين ومالارمه ، ولكنهم يطبعون حياتهم وافكارهم بمزيد من الفوضى والبوهيمية والتمرد ، وكانوا ـ في سبيل ذلك ـ

يلجأون الى انواع من التجمعات الصغيرة تؤلف بينها رابطة « الروح المتحلل » او المتقهقر او المنحط décadent واطلق عليهم اعداؤهم هذه الصفة (المتحللين) ولكنهم تبنوها فأطلقوها عام ١٨٨٠ على انفسهم لانهم امنوا طواعية بأنهم ينتقمون لعصر نزف دمه وانهم يشهدون اخر نبأة لحضارة محتضرة .. وكانوا اقرب مايكونون الى ڤرلين، وابرز من برز بينهم جيل لافورگ .

لم يؤسس بودلير ومن جاء معه مدرسة ، ولم يستطع المتحللون ان ينشئوا مدرسة ، لقد كانوا روادا وعما قريب تولد المدرسة وتحمل اسمها الرسمي : الرمزية .

١٠ ـ الرمزية .. مدرسة

كانت امور كثيرة تجري نحو الرمزية ، وكان شعراء كبار يمهدون لها : بودلير ، رانبو ، فرلين ، مالارمه .. أرسوا العلم فهم مبدأ مهم من مبادئها ، وأحلتهم موهبتهم مكانة مرموقة من عصرهم .

ولم يعد سرا أمر النقاط الرئيسة التي يعجب بها الشباب ويرونها الجديد في الادب : السخط على الرومانتيكية في خطابيتها . والبارناسية في شكليتها والواقعية في موضوعيتها والطبيعية في فوتوغرافيتها ... وامر النقاط التي تقوم مقام ذلك وتحل محله : العلاقات ، الغموض والتجريد ، والايحاء والايماء عن الحياة الداخلية

بالصور والاساطير ، الموسيقى ... فهي روحية مثالية لدرجه التصوف ولا تكاد تبقى صلة بين الدال والمدلول عليه .

كانت الرمزية في الجو ، وكان الحديث عنها يتكرر باسم الحداثة ، والتجديد ، والشعر الجديد ، مقابل الشعر التقليدي والادبالتقليدي . وورد اسمهابحروفه: الرمزية Symbolisme سنة ١٨٨٤ ..

ومع هذا ، مع كل هذا ، لم تتوطد الحركة الجديدة مذهبا ، ولم تصر مدرسة على وجه رسمي ، فقد كانت الحال تمهيدا وسيرا نحو المدرسة ، وكان الشعراء روادا لها ... كان لابد من أمر اخر اكثر دقة واشد حدية لكي يكون الميلاد الرسمي ولكي يثبت الاسم على المذهب الجديد .

وبدا التاريخ يسير نحو هذا الشرط ، بعد ان سلخ الوسط من العقد التاسع من القرن التاسع عشر ... وصدر كتاب رنهگيل :«بحثعنالفعل» بمقدمةملارمه..

لقد كانت الحركة تبحث عن اسم علم ترتبط به . وتهيأ لها شاعر ، ليس كبيرا ، ولم يكن على مستوى الرواد من بودلير الى مالارمه ، ولكنه عارف ان يتبنى الحركة وان يجمع شتات جوانبها ، وان يعلن عنها ، وان يكون من الطموح بحيث يحس في نفسه مكان الزعامة للمذهب الجديد ..

كان اسم هذا الشاعر جان موریاس (Moreas) او بمعنى ادق جوهانس پاپادیامانتو بولس . وهو يوناني من مواليد أثينة سنة ١٨٥٦ . درس في الجامعات الالمانية ، محب الاستطلاع في عالم الشعر ، ساع الى ان يكون له منه شيء والى ان يكون فيه شيئا ، واتخذ اللغة الفرنسية اداة لشعره . فقد جاء الى باريس متخذا لنفسه اسما مستعارا هو موریاس ، واتصل بالبيئة الادبية وارتاد المقاهي والمنتديات واختلط « بالطليعة » وتأثر بكبار الشعراء المعاصرين ولا سيما بودلير وفرلين .

اصدر اول ديوان له سنة ١٨٨٤ وفيه ميل الى المتقهقرين (المتحللين) وثاني ديوان سنة ١٨٨٦ وفيه سمات الرمزية من الغموض والاختلاط . وما اسرع ما تبنى الموجة الجديدة وبز مدعيها في محاربة المذاهب القديمة والاعلان عن الذوق المعاصر .

وبدت سنة ١٨٨٦ سنة حاسمة في تثبيت ميلاد الرمزية ، وقد نشر فيها من الاثار وأذيع من الدعوات مالا يدع مجالا الى التأخر عن اعلان الميلاد . وكان موریاس هو المؤهل لهذا الاعلان وهذا التبني ... ولم يبق عليه الا ان يدبج «البيان» وينشره ليحقق لنفسه مكان القطب من الرحى ..

وها هو ذا ينصرف الى جمع اطراف المادة وسبكها ، ويكتب بيان الرمزيين Le manifeste des symbolistes

وتطلع به جريدة الفيكارو على القراء في ١٨ من أيلول سنة ١٨٨٦ . وقد دعا فيه الشعراء الى ان يذهبوا الى ماوراء المادة كشفا عن الفكرة الاساس ... مهاجما الواقعيين والبارناسيين ، مطالبا للشعر بحق التعبير عن غير المنظور بالرمز وتغليب الفكرة المجردة على الواقع .

ان الرمزية ، وهي عدو للتعليم(والتقرير)والخطابية والمشاعر المزيفة والوصف الموضوعي ،، تبحث عن ان تلبس الفكرة شكلا حساسا لا يكون غاية في نفسه ، ولكنه يعبر عن الفكرة ويبقى تابعا (لها) .

يجب ان لاتترك الفكرة نفسها بحيث ترى محرومة من اللباس الفضفاض ومن مشابهات خارجية ، لان الصفات الاساس للفن الرمزي تصر على الا تذهب أبدا الى مفهوم الفكرة في ذاتها .

تستخدم في هذا الفن لوحات الطبيعة ، الاعمال الانسانية ، المظاهر المادية كلها ... ولاتكون معبرة عن نفسها : انها مجرد مظاهر حساسة تهدف الى ان تمثل قراباتها السرية مع الافكار الرئيسة ..

وهكذا ... بدا موريا س كبيرا في المذهب وزعيما ورئيسا . والتف حوله الشعراء ... وراح يتحدث ويكثر الحديث عن الرمزية ، ويبدو وكأنه مبتكرها ومبتكر اسمها بحروفه .. وينظم الشعر في ضوء ما يتحدث به ويدعيه .

ويسير معه الاخرون ضمن بيانه وضمن التيار الغالب في الايحاء والغموض وما اليهما ، مع تمرد هنا وهناك على العروض التقليدي ..

الا ان موريس هذا ، لم يكن في حقيقة امره وطبعه وتكوينه .. الرمزي الصحيح المخلص ، لانه يحمل ميولا جذرية في الرجوع الى القديم والى المذهب الكلاسيكي والعروض المتفق عليه ... والوضوح ... مما يبعده عن هذه الموجة ، ويجعل عددا من الرمزيين الحقيقيين يكتشفون سره فيعترضون عليه ويعارضونه ويناوئونه .

وكان من النقاط الاساسية ماند عنه ودل عليه منذ ان نشر البيان ، فقد رأى رمزيون آخرون البيان غير مكتمل الابواب . « وان موريس لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية في الشعر » وكان احد هؤلاء الرمزيين وهو رنه گيل ، يميل الى الزعامة فناقش موريس وانشق عليه واسس ما سماه « المدرسة الرمزية المنغمة » ثم « التطويرية الآلية » « ومأربه أن يجرد الالفاظ من قوتها التعبيرية وما تحمله من معنى وفكر وان يجعلها نغمات موقعة » .

«واستمرت المشادة... والانشقاقات»، ونشأت عام ١٩٠٠ .. مدارس ومدارس بأسماء مختلفة تعمل على مقاومة المذهب الرمزي وتمزيقه دون ان تحقق لنفسها قيمة في التاريخ .. بل ان موريس نفسه ـ صاحب البيان في ١٨

أيلول ١٨٨٦ ـ خرج على الرمزية ونبذها ، ونشر بيانا جديدا في أيلول ١٨٩١ ـ أي بعد خمس سنوات من البيان الاول ـ اعلن فيه عن تأسيس مدرسة جديدة باسم المدرسة الرومانية ـ يسميها « كرم » الرومية او البيزنطية .

ومع هذا . . ظلت الرمزية تسير في طريقها ، وتتعدد مصادرها ووسائل نشرها ويكثر تابعوها من الشعراء ويتطرفون الى ابعد حد، مما ادى الى ضيق الناس بهم وبمذهبهم ، حتى اذا توسطت العقد الاخير من القرن التاسع عشر اي سنة ١٨٩٥ كانت ميتة او كالميتة .

ولم يكن الموت نهائيا ، ولن يكون ، لانها في جوهرها تحمل معنى من معاني الشعر ، ولانها وجدت في شعراء كبار جدد من حفظ صميمها في مطلع القرن العشرين ، وفي طليعة هؤلاء الورثة : پول كلودل وپول فالري وكان للرمزية خارج فرنسا من أقطار اوربا شأن وامتدت الى روسيا فكان لها فيها جماعتها وأعلامها .

١١ ـ الشعر الحر مقترنا بالرمزية

حين تذكر الرمزية يذكر الشعر الحر vers libre والعكس صحيح .. والشعر الحر في ابسط تعريفاته ، ما يفهم من اسمه : شعر لا يتقيد بما يتقيد به الشعر القياسي ، التقليدي ، النظامي السائد ـ العمودي ان شئت من التزام الاوزان المقررة والقافيةالمعروفة . واشهر انماطه ما كان حرا بمعنى الكلمة وتخلى عن الوزن والقافية معا ، يقرر الشاعرية فيه الايقاع rythme فقط . وكل شاعر يخلق ايقاعه الخاص به منبثقا من حالته النفسية لدى النظم ، ويقررها كذلك قصد الشاعر الى ان يسمى كلامه هذا شعرا ، والشكل الذي يقدمه عليه الى الاخرين متقطعا على سطور قصيرة متعاقبة اشبه بما كانت ترد عليه ابيات الشعر القياسي التقليدي . ثم ، تقرره الهزة التي يحدثها في السامع او القارىء على انها هزة شعر .

واذا كان هذا الشعر ، على هذه الحال من مبتكرات الرمزية في العقدين الاخيرين من القرن التاسع عشر ، فانه لم يصل الى ما وصل اليه في سهولة ويسر من دون مقدمات طويلة في الزمان ، وتجارب متعددة لدى الشعراء، وفعل ورد فعل .

والامر في هذا طبيعي ، لتمكن النظام التقليدي وتركزه حتى لم يعد الناس يعرفون الشعر على غير صورته من الوزن المقرر والقافية المعلومة ، ولا يعترفون لكلام بالشعر ما لم يكن موزونا مقفى .

ونظام الشعر الفرنسي قاس ، لابد لكسره والخروج عليه وتغييره من عوامل كثيرة وتمهيد طويل وخطوات متوالية قبل الوصول الى مرحلة الشعر الحر المقترن بالرمزية . ومما يذكر في ذلك ما جرى خلال القرن السابع عشر في المذهب الكلاسيكي (المتصلب) ، في نصوص شعرية للافونتين وموليير تغيرت فيها البحور والقوافي في القصيدة الواحدة فخرجت على القياس وعدت شعرا حرا ، ثم تولت الرومانتيكية هز القواعد الجامدة في دعوة عامة الى الحرية والتحرر . ولكن الرومانتيكية اذ اعلنت ثورتها على الكلاسيكية لم تتقدم كثيرا في مادة الوزن والقافية ثم جاء رد الفعل عنيفا على يد البارناسيين فذهبوا بالتشدد الشكلي ــ ومنه الوزن والقافية ــ كل مذهب ، واحلو القصيدة الالكسندرانية Alexandrin محلا عاليا .

وراوها كافية لاستعياب نفس الشاعر ،.

ولم تلبث قساوتهم هذه ان صارت في اسباب ضيق دفع عددا من الشعراء الى الخروج عن دائرتهم ودفع آخرين الى التخفف او التمرد تبعا لمزاج متمرد . وكان مما جرى في ذلك ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قصيدة فرلين في « الفن الشعري » ونماذج له ولرانبو من شعر vers libre وكتب رانبو الشعر نثرا ـ او النثر شعرا في كتابيه : فصل في الجحيم والاشراقات ، واسترعت الاشرافات انظار الدارسين ، فمنهم من رآها نثرا شعريا ، ومنهم من رآها قصيدة نثر ، او شعرا متحررا او حرا . وتضمنت الاشراقات قطعتين ، سمهما قصيدتين ، من الشعر الحر الذي لا شك فيه . وهاتان القصيدتان هما : بحرية ، وحركة ، ليس لهما وزن أو قافية . وعدتا النموذج الاول للشعر الحر في فرنسا ، واول الشعر الحر بمعناه الاصطلاحي ـ الرمزي فيما بعد .

واذا لم يعرف تاريخ كتابة الاشراقات على وجه الدقة ، ولم يعرف تاريخ هاتين القصيدتين منه كذلك ، فمن المقبول ردها ـ وردهما ـ الى اوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، والى عام ١٨٧٢ ، او عام ١٨٧٣ بوجه من الوجوه .

«وكان بعض صغارالشعراء»في اوائل العقد التاسع واواسطه (١٨٨٣ـ١٨٨٦) مثل ميكائيل ولافورگ وكاهن « يتجاذبون فيما بينهم نظريات من الشعر الحر »

وفي عام ١٨٨٦ نشرت مجلة La Vogue (المودة) اشراقات رانبو ومنها قصيدتاه : بحرية وحركة . ونشر فيها سكرتير تحريرها : كاهن ، شعره الحر الخاص به، بعد ذلك بقليل ، وقد اعلن في تصميم واعتداد انه لم يتأثر في ذلك برانبو ، وانه هو مبتكر هذا الفن .

وفي حوالي هذا التاريخ انشأ لافورگ وهو صديق لكاهن - شعرا حرا - ممتازا - اتبع - كما يبدو - بشعر موریاس . وتسأل هنا: من اين جاء لفرنسا شعرها الحر؟ وهل تأثرت فيه بشعر اجنبي عنها ؟ ويأتي مضمون الجواب - في جملته - ان الشعر الحر الفرنسي وجد نفسه في تطور طويل خلال عدد من الشعراء الفرنسيين ، وانه لم يتأثر في نشأته بوالت وتمن وديوانه « اوراق العشب » الذي ظهرت طبعته الاولى سنة ١٨٨٥ ، اما تفصيله ، فلقول النقاد ان اوراق العشب ليس من الشعر الحر وانما هو من الشعر المنثور ، او انه من الشعر الحر القائم على نظام الآيات هذا الى ان رانبو الذي كتب الاشراقات في اوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، يمكن ان يكون غير عالم باوراق العشب ، وان فرنسا عرفت الشعر الحر قبل ان تترجم « اوراق العشب » الى لغتها - ومع هذا فلا تعدم في الدارسين من يجعل لوتمن اثرا في الشعر الحر الفرنسي .

ويتفق سائر الدارسين على ان شكل الشعر الحر اخترع نفسه خلال الشعراء (الرواد) ، لان قساوة بناء الشعر الفرنسي التقليدي تستدعي رد فعل قويـــا متدرجا . اولا في شعر نثري ، ثم في نثر ـ قصيدة ، ثم في شعر متحرر واخيرا في شعر حر . ويمكن ان يعرف هذا الاخير بانه شعر ليس له مقطع Syllabe ولا قواعـــد عروضية حاصلة ، وانما يقوم على المادة الايقاعية وهكذا ، فان القافية يمكن ان تجهل ، وان السطور المتوالية يمكن ان تختلف كثيرا في الطول ، وان الوحدة الوحيدة التي تذكر عادة هي وحدة من الحس او التركيب Syntax او الصورة ولكن كيف تحدد الايقاع ؟ كل ما يوضع على الورق على انه شعر حر ويهزنا فهو شعر حر .

وحين اعلن جان موریاس في الثامن عشر من ايلول ١٨٨٦ البيان الرمزي لم ينص على الشعر الحر ولم يدع اليه ، واكتفى بدعوة الى الحرية في النظم ، مع العلم ان حركة الشعر الحر قد بلغت في هذا التاريخ قمة مـــن قممها . وكان المنتظر ان يقول موریاس كلمة صريحة فيه ولم يقلها لحنين شديد يكنه الى وطنه الاصلي (اثينة) والى تذوق الاشكال الكلاسيكية . ولكن ذلك لم يمنـــع قافلة الشعر الحر من السير والانتشار .

واذا كان موریاس ينشر بيانه ويتصدر جماعته كانت المحاولات الاولى من الشعر الحر تظهر وتتوالى ما بـــين

عامي ١٨٨٦–١٨٨٩ « لان الجيل شعر بان الاوزان لم تعد مؤاتية لعاطفته وبان الاشكال المفروضة سلفا لا توافقه » .

« ان التحرر من الاوزان القديمة يرجع الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن حاجاتها الجديدة ، فأعيت حاجاتهم الطريقة القديمة فخرجوا عليها وانشقوا عن المألوف» . انالضائقة شديدة والسعي الى الخلاص دائب . ويود الجيل من اقصى اعماقه ان يتهيأ له فن شعري جديد . وقد تهيأ ».

واذ يكون امر الشعر كذلك ، لا وزن ولا قافية ، يستسهل ويزاوله من لم يكن شاعرا ويخرج به عن كل حدود ، فيسيء اليه . وتبلغ الاساءة الى ان تكون احد الاسباب التي ضايقت موریاس ـ صاحب بيان الرمزيين ـ ودفعت به الى الردة عن الرمزية والانقضاض عليها والخروج عنها وتأسيس مدرسة خاصة به تلتزم « عمود الشعر » في الوزن والقافية على نهج الكلاسيكيين .

اما الرمزيون المخلصون ، وفي مقدمتهم كاهن ، فقد التزموا الشعر الحر وعرفوا به ، ومع كاهن : فيله گرافان ، وستيارت مرل ، وهما من اصل اميركي . شعرهم كله حر ، ويعدون ـ الثلاثة ـ من خيرة صناع الشعر الحر ، شعرهم اصيل في بابه ـ وان لم يكونوا شعراء كبارا .

ولم يأخذ مذهب الشعر الحر معناه المحدد الا عام ١٨٩٧ في مقدمة كتبها كاهن لطبعة جديدة من ديوانه « القصور البدوية » ، جاء فيها : ان البيت يجب الا يصب في قالب معد من قبل ، والا يخضع الا للمشاعر واندفاع الفكرة . كل شاعر ـ اذا ـ وفي كل قصيدة ، وفي كل قطعة من قصيدة يخلق ايقاعه الخاص وتنزل القافية الى التشابه الصوتي Assonance ان المشاعر وحدها مع كل التداعيات التي توحي بها ولهجة الدفقة هي التي تمنح الوحدة للبيت ، والمقطوعة ، والقصيدة كلها وستستحيل ـ منذ ذلك ـ الصدى النقي لحوار داخلي .

ومن بين اوائل اصحاب الشعر الحر ـ غير من ذكرنا ـ رنيه ، ومترلنك ، وفرهارن ـ والاخيران بلجيكيان . وكتب مترلنك مسرحيات رمزية بالشعر الحر ، جعلت منه اكبر ممثل للرمزية في المسرح (حصل مترلنك سنة ١٩١١ على جائزة نوبل) .

واتسعت حركة الشعر الحر وانتقلت الى اقطار اخرى : ايطاليا وعرف بها دانزيو ، اسبانيا وعرف بها خوان رامون ، المانيا وعرف بها رلكه وتميزت بها درامات التعبيريين ، واتسعت اغراضها ، فكان منها الشعر الروحي ، وكان منها الشعر الاجتماعي ـ السياسي (ممثلا بمايا كوفسكي وبرشت) ، فلم يعد شعرا ذاتيا فقط وانما اثبت على انه قادر على

التعبير عن المشاعر بأنواعها ، وغلب وذاع وشاع وتوطد وقال الدارسون : ان الشعر الحر سيقود كل ما سيأتي من الشعر المعاصر . وقد حدث هذا فعلا ... مع ملاحظات :

منها ، أن طريق الشعر الحر لم يكن سهلا فلقد لقي المقاومة والسخرية وانواعا من التعبيرات التهكمية أقلها : انكم ، لماذا تسمونه شعرا ؟ انه نثر . وماذا يبقى من الشعر اذا فقد الوزن والقافية ؟ سموه نثرا وخلصونا . ويدفع الى السخرية اعتياد الناس وراثة نوع معين من الكلام اسمه الشعر وانهم لم يقتنعوا بما سعت اليه الرمزية من الغاء الفرق بين الشعر والنثر ... هذا الى الهذيان الكثير الذي عرضه أناس ليسوا من الشاعرية في شيء على أنه شعر ، وشعر حر .

ومنها ، ان نجاح الشعر الحر لا يعني موت الشعر العمودي ، ومن الشعراء من نظم على النمطين ، ومنهم من بقي يزاول الشعر العمودي ، بل انه ــ وهو المرتبط نشأة ومجدا وقوة بالمذهب الرمزي ــ لا يعني سمة فارقة واحدة لهذه المدرسة ، ويكفي ان يكون مالارمه ــ وهو الشاعر « الرمزي » الكبير ــ لا يريده ولا يقبله ويعاديه ويرى البيت الكلاسيكي أقدر نظاما على تركيز المشاعر وضبطها

« هذه الوحدة السحرية التي تستطيع وحدها تكثيف الفكرة الشعرية » .

ومنها ، أن الشعر الحر لم يكن كله حرا بمعنى الكلمة من الوزن والقافية ، فقد وجد منه ما تخلى عن القافية واحتفظ بالبحر ، ووجد ما تخلى عن الوزن واحتفظ بالقافية ... وجاء على شكل آيات متأثرا بالتوراة وبنشيد الانشاد على وجه الخصوص كما هو لدى كلوديل .

١٢ ـ الدادائية

في اوائل عام ١٩١٦ قدم زوريخ رجل الماني اسمه هوكو بال ، متعدد المواهب ، ومن بين هذه المواهب : الشعر . اسس (هو وخليلته) مقهى فولتير ، والتقى معه فيه عدد من الشباب الذين عانوا ويلات الحرب وامتلأوا حقدا على العوامل التي أدت اليها ، وقد وحدهم الايمان بافلاس الحضارة الغربية واخفاق المنطق ، والكفر بالقيم السائدة التي فرغت من معاني الحياة ولم يعد من السهل التستر على عيوبها . كان فيهم الروماني (ترستان **تزارا**) والالماني (هلسنبرك) والهولندي (فان هوديس) والالزاسي (هانز أرب) .. يزداد عددهم على الايام ويلفتون النظر الى وجودهم بشتى وسائل الغرابة والفوضى والصخب ـ قولا وعملا ـ وفيهم الشاعر

والرسام والنحات .. يجتمعون وينفضون وهم في فكر دائم بالخراب القائم وما يلزمهم من رأي وعمل ، وبرز من بينهم تزارا وتميز وكأنه الرئيس لهم .

وكان لابد من اسم يجمعهم ويدل عليهم ، ومن هنا كان (دادا) هو الاسم الذي ارتضوه لحركتهم — ومنه جاءت الـ dadaïsme « الدادائية او الدادائيــة » وفي اختيارهم لهذا الاسم روايات تقول واحدة منها : « ابتدع تزارا في احدى (كذا) مقاهي زوريخ سنة١٩١٦ ، هذه الكلمة التي اثارت حماسة الملتفين حوله لعدم وجود اي معنى لمقطعيها » وتقول ثانية انه « في ١٨—١١—١٩١٦، اذ ارادت المجموعة ان تطلق على نفسها اسما قررت فتح معجم كيفما اتفق ، فقفزت كلمة dada تعبر طفوليتهــا الاعتدائية عن رمز لرفض مطلق للثقافة ولكل التقاليــد الفنية والاخلاقية » .. ومن متممات هذه الرواية ان تزارا هو الذي فتح المعجم ، وان المعجم الذي فتحه هـــو « لاروس » الفرنسي وانه تبناها لانها لا تحمل اي معنى فكانت هي نفسها بيانا ، وقيل لموسيقاها مع فراغها ، وقيل لانها تعني « حصانا في لغة الاطفال » .

وتحدث تزارا عن الدادية فقال : « ولدت دادا من ثورة كانت عامة لدي كل المراهقين الذين كانوا يصرون على ان يسهم الفرد اسهاما كاملا في الضروريات العميقة لطبيعته دون اعتبار للتاريخ والمنطق والاخلاق المحيطـة

والشرف والوطن والخلق والعائلة والفن والدين والحرية والاخوة .. الا بقدر مبادىء لم يبق منها الا هياكل مواضعات » .

وشرعت دادا تعلن عن نفسها - في سويسرة - باجتماعات تتسم بالصخب والفضيحة والعبث والطفولية والصبيانية ، وبمعارض فنية غريبة عجيبة .. وبمجلات شارك فيها ادباء وفنانون خارج حدود سويسرة مثل ابولينير وبيكاسو ، وعكست مجلة « دادا » النفي والتطرف ، وكان تزارا « العنصر الفعال في ادارتها وتحريرها واخراجها (بالطريقة المشوهة) ، وقد اتصل بكتاب وادباء خارج حدود سويسرة ليسهموا في تحريرها ويمنحوها الطابع العالمي .. فشارك فيها من فرنسا - على وجه الخصوص - اراگون واليوار وبريتون وسوبو ورابمون دسيني » .

وطبيعي ان ينطلقوا في اشعارهم من مخالفة المألوف والخروج على المنطق والمعقول . ففي قصيدة نهاية العام (١٩١٦) يقول ريتشارد هولزنبك :

... البقر يتربع على عواميد التلغراف ويلعب الشطرنج ... ان دوائر الاطفاء وحدها تستطيع طرد الكابوس من غرفة الاستقبال ... » .

وراج لديهم الشعر الآني ، يسود اجتماعاتهم ويزيدها صخبا « والشعر الاني هو القاء اكثر من قصيدة

واحدة او اكثر من مقطع شعري في آن واحد .. بصحبة غناء وصفير وموسيقى » .

ولم تقف الحركة عند حدود زوريخ ، فقد تعدتها الى بقاع كثيرة من اوربا وكأن في العالم روحا داديا ، وجاء في بيان دادي صدر في المانيا : « .. بالدادية يتحقق واقع جديد .. ان كلمة دادا .. تنطوي على عالمية الحركة التي لا تحدها حدود .. وأن دادا هي التعبير العالمي لعصرنا والتمرد الاعظم لكل الحركات الفنية .. ان يكون المرء داديا يعني ان يجعل من نفسه مرفوضا ، ويرفض كل الترسبات ... ان الوقوف ضد هذا البيان هو موقف دادي ! » وامتدت الى نيويورك .

واحتلت باريس مكانا خاصا من الروح الدادي ومن الدادية نفسها ، ومن النهاية التي صارت اليها .. فاذ قامت الحركة في زوريخ واصدر تزارا مجلته « تم الاتصال بمجلتين شابتين باريسيتين هما Sie التي اسسها بيرو سنة ١٩١٦ و « شمال ـ جنوب » التي اسسها رفردي سنة ١٩١٧ ، وكان بذلك الدادا الباريسي وجمع عندئذ بريتونواراكون وسوبر واليوار وربمون واخرين وبيكاسو الرسام الشاعر الاسباني العائد من اميركا .

« ... هؤلاء الشباب لايريدون ان يتركوا اثارا على الارض .. وانما يريدون ان يتحرروا من كل شيء ، ولا يأبهون لشيء سوى الثورة ، اية ثورة ، وينفون كل شيء : النقد ، الاخلاق ، الذوق ، الواقع .. »

وقويت الحركة « واسس بريتون سنة ١٩١٩ المجلة المهمة « ادب » ـ وهو عنوان يقصدون به الى ضده ـ وفي هذا العام نفسه نشر بريتون ديوان « جبل التقوى » وواصل تجاربه على التنويم المغناطيسي والمواصلات بالوساطة الروحية التي قادته الى ضبط الحقول المغناطيسية (بالاشتراك مع سوبو) ..»

واتسعت الحركة في باريس وازدادت عالمية ، وجاء تزارا نفسه الى باريس في اواخر عام ١٩١٩ ، وصارت العاصمة الفرنسية منذ اوائل عام ١٩٢٠ مركزا لهيجان « دادا » وتتابعت المظاهرات التخريبية في اماكن محترمة وغير محترمة بطرق مثيرة غريبة ... عجيبة تجافي العقل والمنطق وتنافي العرف والاخلاق .

وواضح من مجموع احوال الحركة انها واسعة متعددة النواحي ، وانها تريد ان تكون كذلك في الحياة كلها ، ولكن غلبة الادب والفن على اكثر منتسبيها وقادتها جعل الناس ينظرون اليها ، من هذه الزاوية ، وهي على كل حال : حركة ادبية ، وربما سميت مدرسة .

شرع الاختلاف يأخذ طريقه الى الجماعة وابتعد عن تزارا : بريتون وبيكابيا ورابمون دسيني واراكون ، وبدوا وكانهم يبحثون عن تكوين حلقة جديدة بعد ان

ضاقوا بعدمية دادا المطلقة . ونهلستية تزارا السهلة ذات الطريق المسدود وتسعى الى الهدم وابعد حدود التشاؤم : او كأن دادا ادت مهمتها ، ولابد من حركة جديدة لا تقف روحها عند تخريب نظام باطل فقط ، وانما تسهم في تهيئة انسانية تتكون من جديد .

وبدا انحاط دادا يتضح .. وسجل عام ١٩٢٢ نهايته باغراق تمثاله (جثته) في نهر السين في شهر مايس من هذا العام وقد رثاه تزارا مستعرضا اهم مبادىء الحركة : « لقد كفت ـ دادا ـ عن الكفاح لانها تدرك ان ذلك لا يخدم غرضا ما .. ان دادا ... لاشيء ، انها النقطة التي تلتقي فيها نعم ولا وكل المتناقضات .. في قارعة الطريق .. »

ان دادا حركة نشأت بفعل اضطراب الحياة الاوربية شأن حركات اخرى مناظرة ، وقد أفادت من هذه الحركات واختارت وزادت في حدتها ، وكان للخراب الذي احدثته الحرب العالمية سببه المباشر في قيامها فقد عانى الشباب الحرب وشهدوا مآسيها عن قرب فكفروا بالقيم السائدة التي عزوا اليها هذه المآسي ولم يبق امامهم الا الايمان بالهدم المطلق .

وما كان لحركة من هذا النوع أن تدوم لان هدفها ينتهي الى طريق مسدود .. فماذا بعد الهدم ؟ ولان الحياة عموما تتغير ومآسي الحرب تخف ، ويبدأ البناء عملا ،

وفكرا ، ويضيق ذرعا بدادا داديون لم يعودوا يرون فيه حلا او انهم لم يكونوا منذ البداية في دادية مطلقة كما هو الشأن في اكثر دادي فرنسا الذين دلوا علـى تميـز في الاهتمام والغاية والدادية قائمة . ولا غـرو ان اختلف بريتون وجماعته عن تزارا فكانوا الاساس لمذهب جديد ينبثق عن الدادية ويحمل اسما جديدا .

١٣ ـ السريالية فى بيانها (الأول)

التقت باريس مع حركة داداثم صارت مركزا لهامع تميز لم يلبث ان صار اختلافا قاده بريتون ضد تزارا نحو مذهب جديد لا يريد ان يقف من الحياة عند الهدم . انه يهدم هدما جذريا ما كان قائما معترفا به ، ليبني عالما جديدا كل الجدة ، فهو ثورة وبناء . ويزداد الميل نحو البناء كلما خفت آثار الحرب العالمية .

ان المذهب لا يريد لنفسه ان يكون مدرسة فنية جديدة وانما يطمح الى ما هو اكثر من ذلك واكبر ، انه يريد نمطا جديدا للحياة ، لا يكون الشعر والرسم منه الا وسيلة كشف ومعرفة وعناصر علم يسمح بارتياد اللاوعي (العقل الباطن) والحلم والمدهش لتخصب الحياة التي تدعى بالواقع . ان المذهب الجديد ينكر

الموهبة ، تقوده في الثورة والبنـاء مقولتان : مقولـة لوترپامون : « الشعر يجب ان يزاوله الجميع » ، الناس كلهم ومقولة رانبو : « تغيير الحياة » ـ ولوترپامون هو مؤلف « اناشيد مالدورور » توفي سنة ١٨٧٠ ـ .

وساعد على تكوين المذهب الجديد شخصيات اخرى من رسامين مثل دشامب وبيكابيا وشريكو ، ومن شعراء شعراء مثل رفردي واپولينير ، ومن شـعراء في الحياة (اي في نمط معيشتهم ونهايتهم) مثل كرافان وفاشه .

كان شعر ابولينير « يتدفق بعفوية متحررا مـن اساليب النظم والتاليف حتى لكأنه يدع الصور والعواطف تؤلف نفسها بنفسها » وكان الشاعر « يحذر من ظاهرتين: التعليم او الوعظ الاخلاقي ، والغلو في الصنعة المقصودة » بل انه هو الذي اوجد كلمة « سريالية » في اذار ١٩١٧ قبل ان توجد الحركة نفسها (ولكنه توفي بباريس في ٩ـ١١ـ١٩١٨) .

وكان اندروه بريتون طالبا في كليةالطب عندما قامت الحرب ، فجند سنة ١٩١٥ في الخدمات العصبيـة ـ الصحية ، والم بمبادىء فرويد حتى انه « كان ـ وهو في العشرين ـ يحاول كلما زار باريس في اجازة مـن الجيش ، ان يثير اهتمام ابولينير وفالري وجيد بفرويد ، غير انهم كانوا يردون عليه بابتسامة سمحة مربتين على

كتفه بلطف ولم ينغض تقدير بريتون لفرويد وحماسته له .. فهو يؤمن ان فرويد من اعظم القوى التي تساعد الانسان الحديث على اعادة اكتشاف معنى الكلمات وحيويتها » .

وفي سنة ١٩١٦ كان اللقاء الحاسم ـ وهو في المستشفى العسكري في نانت ـ بجاك فاشه الذي يدين له بريتون بحب معيش خارج على كل أدب ، وقد بقي احد الوجوه الاساس في اسطورته .

وفي سنة ١٩١٧ ، اتصل بأراكون وسوبو وأسهم واياهم في حركة دادا .. واسسوا سنة ١٩١٩ مجلة (أدب) ـ وهو عنوان يقصدون الى ضده ـ حيث ولدت الروح الجديدة . واصدر في هذه السنة ديوانه الاول وتابع التجارب على التنويم المغناطيسي وتوصيلات الوساطة الروحية اللتين ستقودان الى تحقيق الكتابة الاوتوماتيكية الموضحة في « الحقول المغناطيسية » (بالاشتراك مع سوبو ، ونشرت سنة ١٩٢١) .

كانت دادا قائمة ، وكان بريتون وجماعته مرتبطين بها ـ بوجه او آخر ـ ولكن عام ١٩١٩ هذا من الاعوام المهمة في تكوين المذهب الجديد حتى عده باحثون التاريخ الحقيقي لميلاده .

وكان جماعة بريتون يزدادون ، وقد انضم اليهم اليوار وبره ، ودسنوس وكرافل ، وارتو وفتراك ..

وراحوا يعملون من اجل فعالية ثورية في الفكر تطرد القيم التقليدية كلها لتسمح لهم ب « تغيير الحياة » . وعندما أهلك دادا سنة ١٩٢٢ كان تكوين المذهب الجديد قد قطع اشواطا مهمة ، وكان بريتون يزداد اهمية في استقطابه والظهور بمظهر القائد لجماعته .

وهكذا تكونت ـ تدريجا ـ هذه الاخلاقية الجديدة التي ثبت لها أندره بريتون اسم السريالية Surréalisme اي ما فوق الواقعية ووضحها في « البيان السريالي » (الاول) سنة ١٩٢٤ . وامتزجت ـ منذ ذلك الحين ـ حياته بالسريالية وصار رئيسها وموضحها بآثاره النقدية والشعرية والقصصية . وصار عام ١٩٢٤ تأريخا رسميا لميلاد السريالية .

تحدث في البيان عن الانسان في الحياة الواقعة وما يعاني من قيودها ورأى أن لابد لبلوغ الحقيقة على وجه أتم من توافر الحالات التي تضمحل فيها تلك الحياة وتأخذ مجراها الطبيعي دون قيد ، كما هي الحال في عالم الطفولة والحرية والخيال والجنون وما يتصل به من هذيان وهلوسة .

وذم الحالة الواقعية والمادية والايجابية وما تتطلب من وضوح مركزا على ماينتج عن ذلك من كثرة في « الروايات » التي تقوم على الملاحظة بأسلوبها الاخباري الذي يذهب به المؤلفون في الاستقصاء مذاهب السخف

في تحديد كل شيء ووصف كل شيء عاملين على اكتساب موافقة القارىء ، حتى اذا انتهى هذا القارىء واغلق الرواية لم يبق لديه سر . واستشهد بمقطع من رواية الجريمة والعقاب لدستويفسكي في وصف غرفة . وسخر من سيكولوجية هذه الروايات التي يفخر بها اصحابها ، وهي سيكولوجية محضرة اعدها المؤلف سلفا ـ وان حاول ان يخفي ذلك ـ وهي بهذا تؤدي الى النتائج التي قصد اليها ، هذا الى أن من المؤلفين (بارس ، پروست) من يطول التحليل ويغلبه على العواطف . وتسقط شخوص ستندال تحت مطرقة تقييماته ، ولا نجد الجيد من هذه التقييمات الا حيث يضيعها ..

« اننا ما زلنا تحت سلطان المنطق ، وهذا ما اردت ان اخلص اليه ، ولكن طرائق المنطق ، في ايامنا ، لم تعد تطبق الا على قضايا ذات اهمية ثانوية . ان العقلانيـة المطلقة .. لا تعير الاهتمام الا للاحداث التي ترتبط في شدة بتجربتنا . وتخفى علينا ـ على العكس من ذلك ـ الغايات المنطقية . ومن اللامجدي ان نضيف ان التجربة نفسها مقيدة الحدود . انها تدور في قفص يصعب ـ يوما بعد يوم ـ اخراجها منه ، انها تعتمد ، هي ايضا ، على المنفعة المباشرة ، محروسة بالحصافة ، واننا انتهينا الى ان ننفي عن الفكر ، بتأثير الحضارة وبحجة التقدم ، كل ما يعد خطأ او صوابا من التطير والوهم ، وان نبعد كل نمط من البحث عن الحقيقة لا يتفق والمألوف . انه لمن

محض المصادفة ، ان يعاد ، حديثا ، الى النور قسم من العالم العقلي ، هو ، في رايي الاكثر اهمية .. يجب ان نرجع الفضل فيه الى اكتشافات فرويد . وظهر ، ثقة بهذه المكتشفات ، تيار فكر سيستطيع المكتشف الانساني ، في ظله ، ان يقدم كثيرا من أبحاثه داعيا الى الا يوقف عند الحقائق الجزئية فقط . ان الخيال على وشك ان يسترجع حقوقه . اذا كانت الاعماق من نفسنا تفرز قوى غريبة قادرة على ان تغني قوى السطح ، وان تناضل بانتصار ضدها ، لسيطرة عقلنا ، وما على المحللين الا ان يفيدوا من ذلك (او يلحقوا به) . ولكن من المهم ان نلاحظ ان تتخذ سلفا مصدرا للشعراء والعلماء ..

انه من الصواب الكبير ان وجه فرويد نقده (اهتمامه) للحلم فليس من المقبول ، في الحقيقة ، الا ينال هذا الجانب المهم للفعالية السيكولوجية من العناية الا قليلا . ان الفرق الهائل الخطير بين احداث اليقظة واحداث النوم كانت دائما محط دهشتي .. » .

وانتقل من الكلام على الحلم الى الكلام على « المدهش » : المدهش جميل دائما ، اي مدهش جميل ، لا يوجد غير المدهش ما يكون جميلا » .

« ان المدهش وحده قادر ، في الميدان الادبي ، على اثراء اعمال منبثقة عن نوع متخلف كالرواية ... ان

آداب الشمال والآداب الشرقية تكون الدليل تلو الدليل، هذا اذا لم نتكلم على الاداب الدينية الحقيقية لكل قطر ... وحكايات الجن ... والآثار والخرائب والقصور المهجورة » .

وعرض للشعر ، واستعرض اسماء أصحابه (وكان اليوار في سفره المفاجيء المجهول ، وبيكابيا قد التحق مؤخرا) ، وتحدث عن تجارب اجريت على احد اصحابه المهمين ، الا وهو روبر تنوس ، في الوساطة الروحية ، وتحدث عن بداياته الشعرية (وكأنه يريد ان يشير الى انه سبق دادا) وان رفردي كتب :

« الصورة خلق خالص للروح » ...

انها لا يمكن ان تولد من مقارنة (تشبيه) وانما من تقارب حقيقتين متباعدتين . وكلما كانت العلاقات بين الحقيقتين المقربتين بعيدة مضبوطة ، كانت الصورة قوية تمتلك قوة محركة اكثر ، وحقيقة تأريخية .. (مجلة شمال ـ جنوب . مارس ١٩١٨) .

وعاد الى فرويد واهتمامه به ، وما اجرى هو نفسه من تجارب على المرضى أيام الحرب عن طريق الحوار السريع الذي لا يدع للعقل ناقد (الواعي) سلطانا، وكان ذلك مثل الفكرة الناطقة . وقد ظهر ان سرعة الفكرة ليست اكثر من سرعة الكلام ، وانها لا تعرقل اللسان ولا ريشة القلم .

حدث فليب سوبو بذلك ، وشرعا يطبقانه بأن قررا ان يسو ّدا الورق « مع ازدراء ممدوح لما يمكن ان ينتج ذلك من ادب ». وكانت النتيجة اننا في اليوم الاول استطعنا ان نقرأ حوالي خمسين صفحة وقد تقاربت النتائج بين ما كتب وكتبت على شكل واضح : عيوب من طبقة واحدة في البناء ، ولكن لمحات من قريحة مدهشة وكثير من العاطفة ومختار من الصور لا نستطيع ان نكتب مثلها في غير هذه الحال ، ومجون حاد . اما الفرق الوحيد الذي تمثل في نصيبنا فهو راجع ، اصلا ، الى مزاجينا . .

وبدا لنا ان ابولينير طرق هذا النوع . ووصفنا ، سوبو وانا ، هذا النمط الجديد من التعبير النقي بالسريالية ، واخذنا على مسؤوليتنا ان ينتفع به أصدقاؤنا . ولم أر سبقه موجبا لان نرجع عن هذه الكلمة ، وقد فاق المعنى الذي استعملناه له المعنى الذي استعمله ابولينير . وكان من الممكن ان نستعمل كلمة جرار دنرفال « فوق الطبيعة » Supernat Uralisme ويبدو ان نرفال ملك في روعه الروح التي ننادي بها . ولم يكن ابولينير يملك من السريالية غير الرسالة ، لذا بدا قاصرا عن ان يمنح الكلمة دلالة نظرية ... انه لمن سوء النية ان نمنع من استعمال كلمة سريالية في المعنى الخاص جدا الذي نقصد اليه ، لانه من الواضح بأنه لم يكن لهذه الكلمة قبلنا نصيب ، واني احددها ـ اذن ـ لهذه المرة ولكل المرات :

السريالية تلقائية (اوتوماتيكية) نفسية نقية يقصد بها الى التعبير ، شفهيا او تحريريا او بأية طريقة اخرى ، عن سير العمل الحقيقي للفكر ، في غياب كل ضابط يمارسه العقل ، خارج كل احتياط فني او اخلاقي .

تعتمد السريالية على الاعتقاد بحقيقة عليا لأشكال معينة من التداعيات اهملت قبلها، (الاعتقاد) بالقوة الكبيرة للحلم ، باللعب غير النفعي للفكر . انها ترمي الى ان تجمع نهائيا كل العمليات النفسية الاخرى وتحل محلها في حل القضايا الاساس للحياة .

ان الذين قدموا اعمالا سريالية مطلقة هم : اراگون ، بارون ، بوافار ، بريتون ، كاريف ، كرفل ، دلتي توس اليوار ، جرار لمبور ، مالكين ، مورز ، نافل نول ، بره بكون ، سوبو ، فتراك .

ويبدو واضحا انهم ـ حتى الوقت الحاضر ـ الوحيدون ، وليس هناك ما يدعو الى الوقوع في الخطأ ، وليس منها (من السريالية) الحالة المثيرة لايزدور ديكاس (لوتريامون) الذي تعوزني عنه المعلومات .

وهناك عدد من الشعراء ، يمكن اعتبارهم سرياليين، نبدأ بدانتي وشكسبير . . ليالي يونك سريالية ، سوفت سريالي في الخبث ، ساد سريالي في السادية ، شاتوبريان سريالي في المناظر الغريبة ، كونستان سريالي في السياسة،

هيكو سريالي عندما لا يكون غبيا ، ديبور دڤالمور سريالية في الحب ، برتراند سريالي في الماضي ، راب سريالي في الموت ، پو سريالي في المغامرة ، بودلير سـ يالي في الخلق ، رامبو سريالي في مزاولة الحياة وخارجها ، مالارن سريالي في الاعتراف ، جاري سريالي في السكر ، نوفو سريالي في الصلة ، سن بول رو سريالي في الرمز ، فارك سريالي في الجو ، فاشه سريالي في ، رفردي سريالي لديه ، سن جون برس سريالي على مسافة ، روسل سريالي في النادرة ..... الخ .

أؤكد انهم ليسوا دائما سرياليين ، واني اخرج – بهذا المعنى – من كل منهم عددا من الافكار المتصورة سلفا يتمسكون بها في سذاجة ، انهم يتمسكون بها لانهم لم « يسمعوا الصوت السريالي » ، هذا الذي يستمر في وعظه قبيل الموت ، وفوق الاعاصير ، ولانهم لم يريدوا ان يعملوا على اركسترة الفاصل الرائعة . انهم آلات مغروورة جدا ، ولهذا فأنهم لم يكونوا دائما منسجمين .

ولكن نحن ، الذين لم نخضع لأي عمل تنقيح ... اننا لا نملك الموهبة .. اعطى الانسان اللسان من اجل استعمال سريالي ، في القدر الذي لا غنى عنه للافهام .. انه يستطيع تلقائيا ان يجيب عن عدد محدود من الموضوعات ، وليست هناك حاجة لادارة اللسان سبع مرات ولا لاعداد الصياغة سلفا . واحسن ما تبدو فيه اللغة السريالية هو الحوار . وتعمل السريالية الشعرية

على اقامة الحوار في حقيقته المطلقة .. ومن هنا كانت الحقول المغناطيسية اول عمل سريالي نقي .

صور السريالي كصور الافيون ، لا يستدعيها الانسان ، ولكنها كما يقول بودلير : « تعرض نفسها تلقائيا . انه لا يستطيع طردها لان الارادة – لديه – لم تعد تملك قوة ولم تعد تحكم الملكات » .. الصور تتقارب او لاتتقارب دون عمل للارادة .. من نماذجها :–

كنيسة ترتفع مزدهرة مثل جرس – سوبو

على الجسر الوردة التي لها راس قطة تتأرجح – بريتون في الغابة المحترقة. كانت الاسود طرية – فتراك

ان السريالية كما اعرفهاتوضيح جيد«للامحافظتنا» المطلقة .. انها لا تتم في عالم الواقع ، انها لا تتحقق الا في الحالة التامة من التشتت التي نطمح ان نصل اليها .. السريالية هي الشعاع غير المنظور الذي سيسمح لنا يوما بالانتصار على اعدائنا .. » .

وانتهى البيان بعد ان جازت صفحاته الخمسين ، وكان رديفا ومنطلقالاعمال سريالية فيالاوج من السريالية. واذا كان صدوره عام ١٩٢٤ (في كانون اول من هذه السنة) يمثل التأريخ الرسمي لميلاد السريالية ، ففي ما روى من احداث ما يدل على ان السريالية ولدت قبل هذا التأريخ . ولم يكن الباحثون الذين ارجعوا ميلادها الى عام ١٩١٩ على خطأ ، ففي البيان نفسه ما ينص على ان بريتون كان مشغولا بهذه الامور منذ خمس سنين ،.

١٤ ـ السريالية بعد البيان (الأول)

هاجمت السريالية الشكل الروائي كما هو لـدى بالزاك اذ يهتم بالوصف الخارجي لغير علاقة نفسية بالمعنى الفرويدي . واستغلت موت أناتول فرانس ـ وقد كان في القمة من الشهرة الأدبية ـ فلعنته لانه يمثل « الكاتب التقليدي الذي كان أدبه فارغا مزيفا » . وأصدرت في ذلك كراساً هجائيا خاصا أسمته : « الجثة » لفت الانظار الى وجودها ...

وشرعت السريالية تزيد من الاهتمامات الأخلاقية وتشير الى الاسهام بالثورة الاجتماعية ... وقـرأ بريتون كتاب تروتسكي عن لنين فأعلـن ولاءه للحـزب الشيوعي . وبدأ اعجابه بالثورة الروسية في الاسم الذي أطلقه على العالم المعاصر اذ دعاه : « عصر لوتريامـون وفرويد وتروتسكي » .

لقد دخلت السريالية في مرحلة عقلانية أعقبت مرحلة حماستها الى اللاوعي والكتابة الأوتوماتيكية وحكايات الاحلام ، والمشي خلال النوم والخضوع للمصادفة .. وقد جاء ذلك تحقيقا لمبدأ جديد في السريالية يتمم فيه مبدأ ماركس في تغيير العالم مبدأ رانبو في تغيير الحياة ، ودعت الى ذلك ظروف داخلية وأخرى خارجية ، تلك هي محاولة الحكومة الفرنسية استفتاء الرأى في صالح حربها الاستعمارية في « الريف » ، وحيث توحدت صفوف الغرب خوفاً من انتصار السوفيت وتهديد ثورة الصين .

الاساس في السريالية : الثورية . والثورية فيها غير محدودة بالوطنية ، وكان ذلك نقطة لقاء . وأعلن بريتون ارتباط السريالية - منذ اليوم الاول - بالفعالية الاجتماعية الثورية والسعي الى تحطيم المجتمع الراسمالي . وهكذا اقتربت السريالية من المجموعات المتطرفة في شيوعيتها مثل جماعة مجلة « كلاته » (الوضوح) . وجر ذلك الى ازمة داخل الجماعة السريالية فرأى آرتو وفتراك ان لاثورة الا في ميدان الروح ، ورأى ناقل أن تضم السريالية الى الشيوعية . وهناك ، صدر لبريتون : « دفاع مشروع » (أيلول ١٩٢٦) يعلن فيه أن الحركة لاتربح شيئا في تركيز وضعها على الصعيد السياسي ، وشكا من الموقف العدائي الذي يقفه منها الشيوعيون الفرنسيون ، ولكنه أكد انتماءه المبدئي لمناهجهم لأنه « ليس للسرياليين من مطمح غير خدمة

قضية الثورة » وهم « لايرونه ـ اى المطمح ـ اقل ضرورة من وجوب استمرار تجربة الحياة الداخلية » .

وفي عام ١٩٢٧ ، ومن اجل ان تبرهن السريالية على انها لاتخاف الشيوعية ، انتمى الى الحزب الشيوعي اراكون وبريتون واليوار وپيره واعلنوا ذلك جهارا في بيان خاص . ان المحاولة السياسية والحاجة الى دمج الثورة السريالية باثورة الاجتماعية ستكون احد الوجوه المهمة في تاريخ الحركة .

« ولقد تميزت سنة ١٩٢٨ بأنها سنة اكتمال السريالية المحقق » ، وفي هذا العام صدر ـ فيما صدر ـ « نادجا » لبريتون ، وبطلة الرواية (نادجا) : « روح شاردة رآها بريتون في الشارع فكان لقاء انقلابيا ، ولكن ناجا مخلوقا حقيقيا يسلك ويتحدث احيانا على هذه الشاكلة (من الحقيقة) ، وفي أحيان اخرى يستحيل ويتساءل بريتون في نهاية الكتاب : تعطى نادجا شيئا كلامه ، كلام المتبصر ، الماوراء . هل الماوراء .. هذا العالم؟ فشيئا سمات من الخلل العقلي ، ولكن ما الحدود بين الجنون والعقل ؟ » .

وشرعت الحركة تجتذب عدداً متزيداً من الشباب ...

وفي هذا العام زار الفنان الاسباني : بيكاسو باريس مرتين ، تعرف في الاولى سلفادور دالي ، وفي الثانية دسنوس واليوار .

وصارت السريالية في تلك الآونة « موجة شائعة تنشر خلالها المفاهيم والمعتقدات المضللة . ولابد من القول، انصافا للحقيقة ، ان السرياليين انفسهم كانوا مسؤولين ، الى حد كبير ، عن اساءة فهم السريالية . لقد عرضوا امام الجمهور نهجاً او نظرية غريبة . ثم ، حين أخذ ، اخيراً ، عقل الجمهور البطي ، يتقبل النظرية او يتفحصها ، بدأ السرياليون حملات عنيفة على مختلف الاتجاهات أو المعتقدات التي اراد الجمهور أن يقرنهم بها من أمثال : الفرويدية ، والنسبية ، واعتباطية الفكر والتعبير ، وعبادة رامبو ، وهوس الانتحار ، والكتابة الآلية .

يشق على السرياليين أن تحدد آثارهم وتصنف ،. ان أي اطلاق اسم على نظرية ... يتسبب في تحديد حريتها وضمور حيويتها ومعناها ... » .

ومنذ عام ١٩٢٨ ظهرت خلافات أخلاقية وعقلية جرت في السنة التالية الى انشقاق فاصل ، فكان فليب سوبو أول مطرود متهماً بالوصولية الادبية ولاسباب شخصية ، ثم طرد انطونان آرتو وروجه ڤتراك لانهما رفضا ان يأخذ قسطا فعالا في العمل الثوري ولم يعنيا الا

بالمسرح (وكانا قد إسسا مسرح الفريد جاري) ثم كانت فضيحة تمثيل مسرحية « الحلم » لسترنبرك بعد أن عاب بريتون على آرتو ان يتسلم مبلغا من المال من السفارة السويدية . فجاء مع صحبه في مظاهرة ، فتدخل البوليس وقطع التمثيل .

وفتر آخرون عن الاسهام في الحركة وابتعدوا من ذات انفسهم لانهم لم يعودوا يتذوقونها ، وهؤلاء هم : لمبور ، لارسن ، ماسون ، تيال . أما ربمون دسيني فلم ينتم يوما على وجه رسمي الى الحركة وان تابع فعاليتها عن قرب .

ترى ما الذي كان يجري في العالم في ذلك الزمن ؟ كان المجتمع البورجوازي قائما قوياً ، وثورة أوربا الوسطى قد اجهضت منذ أمد بعيد ، وفي روسيا ، مات لينين وانتقلت السلطة الى ستالين ، وكان الامميون وعلى رأسهم نزوتسكي قد وقع فيهم القتل ، وفي أوربا ، ولا سيما فرنسا ، تسود فوضى عارمة ، والصراعات الداخلية للحزب الشيوعي السوفيتي لم تفهم جيداً أو لم تفسر جيداً ، وقد أعلن السرياليون انهم مع تروتسكى .

الحال ، على اية حال ، غير مريحة ، وهي ليست في مصلحة الثوريين وخاصة اولئك الذين يريدون ان يقودوا العمل الاجتماعي والتعمق في مسائل الحلم والحب

والجنون والفن والدين . ان الطريق شائكة بين كيمياء الكلمة والاشتراكية العلمية .

لقد ساد السنوات الخمس الاخيرة ـ بعد البيان ـ صراع « المركز السريالي » مع جماعة « كلارته » (مجلة الثقافة الشعبية) . وما فتئت السريالية تترجح بين خطتين ، ترى الاولى أن تغيير العالم ليس بذي دلالة مالم يعمل بالحماسة نفسها على تغيير الحياة ، وترى الثانية الانطواء على الوحدة الداخلية المعرضة لخطر الاشتراك في اثم قوى المحافظة الاجتماعية .

وانتقل الى كلاته نهائيا ناقل المحرر الاول في « الثورة السريالية » وتوزع جهد بريتون في الصراع مع جورج باتاي ، وجماعة « اللعب الكبير » ... وعدد من المطرودين ..

واعاد طبع البيان سنة ١٩٢٩ مع مقدمة جديدة أشار فيها الى فصل آرتو ، كاديف ، ديلتيل ، جيرار ، ليمور ، ماسون سوبو ، ڤتراك ... اما « لويس اراغون وبول اليوار وبيير اونيك فقد كانوا معه في ذلك الوقت انقى ممثلي السريالية »

بدا ـ ازاء هذه الأحوال ـ ونحن في أخريات العام ـ أن لابد من بيان جديد ، يعنى أكثر مايعنى بالظروف المحيطة ، سيسمى البيان الثاني ، ويسمى بيان ١٩٢٤ البيان الأول . وهذا الذي حصل .

١٥ ـ السريالية فى البيان الثاني

نشر بريتون البيان الثاني في ١٥ كانـــون الاول (ديسمبر) سنة ١٩٢٩ في مجلة « الثورة السريالية » ، وكان أهم ماتناوله :

ان السريالية لم تسع الى شيء قدر سعيها الى أن تثير ازمة ضمير من وجهتي النظر العقلية والأخلاقية . فهي من الوجهة العقلية تعمل على الوصول الى الحال التي لايعود معها الانسان يرى تناقضاً بين الحياة والموت ، والحقيقة والخيال ،والماضي والحاضر ،والظاهر والباطن، والعالي والواطي ، وهي من الناحية الاخلاقية تدعو الى الثورة المطلقة والتمرد التام والتخريب ، ولا ترى وسيلة الى ذلك غير العنف .

وموقفها هذا لايتعارض مع ما تسعى اليه السريالية من الايمان بالوميض الذي تريد أن تكشفه في اعماقنا . ولابد من اليأس قبل الايمان . .

وكان البيان الاول قد اشاد بعدد من الاسلاف راى فيهم بشائر سريالية فاعترف بهم واعتز ، فجاء البيان الثاني وفيه نقض لذلك الموقف ويقول : ان هذه الحال الذهنية التي نحن ندعوها سريالية لم تعد ترى ضرورة للبحث عن أسلاف لها .. ويجب الحذر من تقديس البشر مهما يكونوا عظماء في ظاهرهم . فلا احد منهم ـ باستثناء لوتريامون ـ لم يترك أثراً مريبا : رانبو ، بودلير ، بو ...

وذكر البيان الاول أسماء معاصرة دخلت السريالية وعملت فيها ومن اجلها ... ولكن السريالية اذ رأتهم ينحرفون ـ بوجه وآخر ـ عن مبادئها ، ويميلون الى التسامح والتساهل والى المنافع والمفاخر ويتجنبون الخطر والأذى لم تر مانعا من طردهم ، ولم تخش على نفسها من ذلك لانها كانت ـ وستبقى ـ حقيقة قائمة ، وقد فات الوقت الذي يمنع بذرتها من أن تنمو وتتكاثر في الحقل الانساني ...

اذا كنا ندفع بالسريالية، دون تردد ، مجرد فكرة احتمال الاشياء الكائنة ، وأننا نستطيع عن طريق «الكائن» الذي نتمكن أن نراه ، أن نصل الى هذا الذي يدعون عدم وجوده ، اننا اذا كنا لم نجد الكلمات المناسبة لفضح خسة الفكر الغربي ، واذا لم نخش الدخول في الصراع مع المنطق ، واذا لم ننف القول بأن عملا ينجز في الحلم أقل دلالة من عمل ينجز في الصحو ، واذا لم نكن

متأكدين بانه سينتهي من امر الزمن ، هذه المهزلة المشؤومة ، القطار الخارج عن خطه،. . . [اذا كنا لم نحقق ذلك على الوجه الذي تقتضيه السريالية] فكيف [اذاً] يراد منا أن نظهر شيئا من رقة بل نستعمل التسامح ازاء جهاز من محافظة اجتماعية ، أياً كان هذا الجهاز ؟ ان ذلك سيكون الخرف الوحيد الذي لايقبل من جانبنا .

كل شيء بانتظار العمل ، ويجب ان تكون الوسائل كلها صالحة للاستعمال في هدم افكار العائلة والوطن والدين .

ان موقف السريالية في هذه الناحية معروف جيداً ، ويجب أن يعلم كذلك انه لايحتمل اية مصالحة .

وهكذا تجمعت العوامل فكان أن طرد آرتو وكاريف وديلتيل و جيرار و لمبور و ماسون و سوبو وڤتراك . ومضى بريتون يشرح اسباب طردهم ويناقش المعترض منهم ، وقد أطال في ذلك وكان حاداً شديدا اللهجة متعاليا . ولم يتأخر عن أن يعزو اليهم ضعف سرياليتهم منذ البداية فهم في عداد الانذال والمنافقين والوصوليين وشهود الزور والنمامين .

ثم استعاذ بالشيطان ان يحرس له الفكرة السريالية من كل سوء . . . تلك الفكرة التي ترمي – بكل بساطة – الى الاسترجاع الكلي لقوتنا النفسية بوسيلة الهبوط

الهائل المدوخ الى ذواتنا والانارة المنهجية للاماكن الخفية ، والتعتيم المتزايد على الاماكن الاخرى ، والتنزه الدائم في عمق المنطقة المحرمة : ولا تخشى فعاليتها انتهاء (أونفادا) طالما أن الانسان سيصل الى ان يميز حيوانا من نار أو من حجر .

ورأى ان ينتقل الى الحديث عن الموقف السياسي والفني والجدلي الذي يصبح موقفا في نهاية عام ١٩٢٩ . لقد بدأت السريالية تسهم في النظام الاجتماعي والسياسي فعاب عليها العائبون ذلك ، بمعنى أنهم راوها خرجت عن دائرتها التي يجب أن تكون ـ كما هو مفهوم ـ محصورة بالعالم النفساني (متميزاً من العالم الاجتماعي) ... حتى خشوا انها ستفقد كل شيء اذا اتسعت وشاركت في المعركة الاجتماعية ... وما دروا اننا مع من ينظر الى الفرق بين الحياة النفسانية والحياة الاجتماعية على انه فرق شكلي ، والا فلا يمكن الوقوف عند الجانب النفساني وحده لان ذلك يؤدي الى الضمور والانتهاء

اننا لانستطيع تحاشي أن نلقي على أنفسنا بالوجه الاكثر حدة قضية النظام الاجتماعي الذي نعيش في ظله ، أقصد قبول هذا النظام أو عدم قبوله .

ان السريالية ، اذا كان من أخص وسائلها التصدي لمعالجة قضية الواقع وغير الواقع ، والرشد والضلال، والتروي والاندفاع ، والمعرفة والجهل ، والنفع واللانفع ،

الخ ، فان لها مع المادية التاريخية هذا التشابه في الميل ، على الاقل ، بأنها تنطلق من الاجهاض الضخم للنظام الهيكلي . كيف يمكن القول ان المنهج الجدلي لايصلح للتطبيق الا على القضايا الاجتماعية ؟

إنه ، اذا كان لا يرى الاقتصاد وحده كافيا ، فانه يرى الجدلية تنفع السريالية ، وماذا يمنع السريالية من أن تنتفع بالجدلية مع السير وفق منطوقها لدى البحث في قضايا الحب والحلم والجنون والفن والدين ؟

وعرض موقفه من الشيوعية فكان في خلاصة ما قاله : اننا نلتقي مع المادية التأريخية بالثورية ، واننا نؤيد مبداها شرط الا تنظر الشيوعية الينا نظرها الى دخلاء الصقوا انفسهم بها لفتاً للنظر ، والا يرى الشيوعيون في السريالية حركة ضدها وضد الثورة ، وان يقولوا لي : اذا كنت ماركسياً فلا داعي أن تكون سرياليا . واني اذ راى الحزب بعدي عنه [ولم يقل ابعادي] فاني لا احمل عليه حقداً ، وابقى متعاطفا معه تعاطفي مع عامة الذين سيصنعون الثورة الاجتماعية .

ثم ندد ــ طويلا ــ بالانتهازيين الذين يتقلبون بالمبادىء ويرون الفكر دولابا يتحول مع الريح ، وآلمه ان يجد اناساً انتهازيين ، عرفتهم السريالية جيداً ــ يتمتعون بثقة الشيوعية ويحتلون منها المكان المرموق .. ، ومضى يعدد اسماءهم ، وذكر منهم نافل وياردن . ومما عرضه ، وهو

يعالج الموقف السياسي ، قوله : ان لايوجد في فرنسا (ولا في غيرها) ادب بروليتاري بالمعنى الصحيح . وحجته في ذلك ان ادباء فرنسا نشأوا نشأة بورجوازية ، وليس فيهم اديب من اصل بروليتاري . اما البروليتاري بالفكر، فانه لايستطيع ان ينتج الادب البروليتاري المطلوب .

وهو اذ يتحدث عن الموقف السياسي يخص تروتسكي باعجابه ويستشهد بأقواله . . . حتى اذا قارب الانتهاء من حديثه ذكر ماركس في السياسة وقال : ان الاحداث ـ بعده ـ أيدت صحة آرائه ، وذكر للسريالية لوتريامون (صاحب اناشيد مالدورور) وقرر ان اناشيده احتفظت بصحتها .

ثم عاد الى مبادىء السريالية الاساس ، فأسف على ان الجهود التي بذلت في « الكتابة الآلية » (الأوتوماتيكية) وحكايات الاحلام لم تكن كافية ، لان هاتين الوسيلتين تهيئآن للسريالية مجالات « منطقية » خاصة لا تستطيع الملكة المنطقية الممارسة المحصورة بحالة الوعي ان تتصرف بها .

واذا كانت السريالية ـ هنا ـ تحترم جهود فرويد ـ كما احترمت آراء ماركس في السياسة ـ فانها تفرق ، لدى استقصاء الحالات الفنية ، بين نتائج يصل اليها اطباء ونتائج يصل سرياليون (فنانون) .

ودعا الى دراسة « الالهام » الذي نتعرفه ، دون عناء ، بالحالة الذهنية التي تمنع ان تكون ـ في اية مسألة تعرض ـ لعبة لحل عقلي دون حل عقلي آخر ، وبهذا الانقطاع ـ وشبه الانقطاع ـ في التيار الذي يقع بين فكرة وردها ، كما يجري في عالم الفيزياء . وقد عملت السريالية ، في الشعر والرسم ، المستحيل لمضاعفة هذه الانقطاعات ..

ان الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) وحكايات الاحلام وتكون الوسائل الوحيدة التي تجهز الناقد ، في الميدان الفني ، بعناصر تقويم (تقدير) الاسلوب العظيم ، اذا ما بدا (ذلك الناقد) يائسا . وهي تسمح باعادة تصنيف عام بقيم غنائية (وجدانية) وان تقدم مفتاحا قادراً ، بغير تحديد ، على فتح هذه العلبة ذات العمق البعيد المسماة الانسان ...

ورجع الى الحديث عن الذين فقدتهم السريالية . واذا كان هناك من تشدق بأنه هو الذي طردهم فانه يعلن ـ هنا ـ أسفه لفقدانها دسنوس الذي ادى اعمالا ضرورية لاتنسى وخلف آثاراً يستشهد بها ، واسف اذ هجر السريالية وعاد الى الصحافة والمنطق والواقعية والشعر ذي التفعيلات ، وتألم كثيرا اذ اساء ـ هو وآخرون ـ الى اسم لوترياموون باطلاقهم عنوان كتابه (مالدورو) على ملهى حقير .

ثم عرض لدوشان وريمون دسيني ، وعمل على

انصاف رجل « انقطعت صلتنا به سنين طويلة ... وشواغله ليست غريبة عنا » هو تزارا . « اننا نؤمن بفعالية شعر تزارا ... الوحيد خارج السريالية ، الذي في موقفه الصحيح » .

واعترف ـ بهذه المناسبة ـ بقرابة شديدة بين رانبو والسريالية ، وان ألح الى ضيقه بالاهتمام الزائد الذي يوليه دومال برانبو .

وعرض للخيال والصورة (اللوحة) وقال : اننا نحاول ، بعد قرون من عبودية للفكر ومن استكانة حمقاء ، عتق الخيال ، نهائيا ، بالتشويش الطويل الهائل المتعمد لجميع الحواس . وليفهم جيداً ، ان الامر ليس مجرد اعادة تجميع للكلمات أو اعادة توزيع حسب الهوى للصورة البصرية ، لكنه اعادة خلق لحالة لايكون لها ما يحسد عليه من الجنون ...

وعاد الى « الاسماء » ، يقلل من شأن رانبو لتراجعه ، ويرفع من شأن لوتريامون (النبى) ، واشار الى المبعدين : دسنوس ، لاريس ، لمبور ، ماسون ، فتراك ، ربمون دسيني ... وعرج على ساد ولم يكن راضياً عنه كل الرضا ... وانتهى الى موقف جازم خلاصته ان المرء اما أن يكون سرياليا او لايكون ، أن يؤمن بأن بعض الامور غير الموجودة يمكن جداً أن تكون موجودة ...

عليه أن يؤمن بذلك ... فاذا اخفق في مسعاه ... فلينتحر مختارا ..

١٦ ـ السريالية بعد البيان الثاني

اعاد بريتون ـ بعد قليل ـ طبع البيان الثانـي في نشرة مستقلة (١٩٣٠ ـ Kra) ولم يبق معه من ممثلى السريالية (الانبياء) الا اراگون واليوار . واذا كان قد حول اسم مجلته من «الثورة السريالية» الى « السريالية في خدمةالثورة » ١٩٣٠ ـ واستمرت ثلاثسنوات ـ فانه لقي هجمات جديدة من مجلة « اللعب الكبير » التـى اسسها بعض مشايعية القدامى (أمثال رنيه دومال)الذين ينظرون الى السريالية من الطريق التي فتحها رانبو تحت مظهرها الفلسفي السري الصوفي » . وتميز العام نفسه بخروج اعضاء آخرين ، غير الذين ذكرهم البيان ، مثل پريڤير وكينو . واجتمع عدد من السرياليين السابقـين ـ هؤلاء ـ وكتبوا ضد بريتون كراس هجاء نشروه بعنوان « جثة » .

وكان اراگون يبتعد شيئًا فشيئًا عن السريالية منجذبا نحو الشيوعية ، وحضر مؤتمر خاركوف للاحزاب الشيوعية وعاد شيوعيا ، ونشر سنة ١٩٣١ قصيدته « الجبهة الحمراء » فوقفت الحكومة الفرنسية ضده وهددته بالتوقيف وعملت على محاكمته ... ولكن بريتون لم ير – في هذه الحال – ان يقف بعيداً عن اراگون ، « فهب يقود الدفاع عنه يدعمه أتباعه ، محتجا بالنظرة السريالية المحكمة التي تقول انه مادامت القصيدة كشفاً للاشعور ، فمن المستحيل ان يكون الشاعر مسؤولا عنها». لكن الذي حدث أن أراگون ، « في ختام هذه القضية انسحب .. من السريالية ليمنح الشيوعية قلبه كاملا ».

ازدادت علاقة السريالية بالشيوعية سوءاً يوما بعد يوم ، حتى اذا كان عام ١٩٣٣ طرد الحزب الشيوعي كريڤيل وبريتون واليوار وپيره ... فمضى بريتون يدعو الى فن يحمل في ذاته القوة الثورية ووحدة الشعر – الفعل ، ولم يثبط خروج الخارجين عنه وعليه همته في الاستمرار والبحث ومواصلة العمل الابداعي وتوسيع النفوذ خارج حدود فرنسا ، فكسبت الحركة شخصيات جديدة مدتها بعناصر الحياة والقوة من امثال : بونل ، شار ، سلفادور دالي .

اجل ، « اذا كانت السريالية في سنة ١٩٣١ قد خسرت وجها مهماً من وجوهها [يقصد اراگون] فانها

كسبت نابغة من اسبانيا ، هو سلفادور دالي [وقد رأينا بدء صلته بالسريالية سنة ١٩٢٨] الذي كان بمثابة « الولد الرهيب » للحركة ... كان دالي سرياليا بالفطرة، قبل أن يصير عضواً سريالياً رسميا في باريس ... وتقبل في حماسة زعامة اندره بريتون والمبادىء الاساسية التي جاءت في البيانين ..

وقد اضاف دالى اصطلاحا جديداً الى اللغة السريالية ، هو اسلوبه الخاص الذي دعاه النقد المبني على الهلوسة . وكان يؤكد دوماً أنه أقرب الى المجنون منه الى الماشي في نومه ... والمهتلس هو الانسان الذي يبدو في مظهره معافى وسلوك سوي ، غير انه في دخيلته يحور الكون وفق ماتقتضيه رغباته بسلطان هذه الرغبات »

وازداد نشاط السريالية في العالم . وفي عام ١٩٣٣ كانت جماعات سريالية في جيكوسلوفاكية ، وسويسرة ، وانكلترة ، واليابان. وقامت في عدد منها معارض سريالية

وفي آب ١٩٣٥ قطع بريتون علاقته نهائيا بالحزب الشيوعي .

وفي عام ١٩٣٨ كان « المعرض العالمي للسريالية في باريس : گاليري الفنون الجميلة . فكان هذا المعرض « بمثابة القمة السريالية ، اذ اشترك فيه سبعون فنانا من اربع عشرة دولة » .

سافر بريتون ـ بعده ـ الى المكسيك حيث التقى بليون تروتسكي والف واياه : الاتحاد الاممي للفن الثوري المستقل .

« ثم جاءت الحرب تشتت شمل السرياليين ، فجند بريتون واليوار وپيره في بداية الحرب عام ١٩٣٩ ».، وفي عام ١٩٤١ سافر بريتون الى نيويورك « حيث انقطع مابينه وبين دالي نهائيا ، وهناك انشأ ـ هو ودوشامب وماكس ارنست ـ المجلة السريالية (VVV) (النجمات الثلاث) ... وبقى معظم السرياليين الاخرين في فرنسا »

وفي نيويورك أقام بريتون المعرض السريالي ، ونشر سنة ١٩٤٢ مقدمات تصلح ـ او لاتصلح ـ لبيان سريالي ثالث أوضح فيه ما اكتنف السريالية من سوء فهم وتفهم كاد يخرجها عن حقيقتها على ايدي أناس ليسوا منها ... شأنها في ذلك شأن كل فكرة عظيمة اذ تكون « معرضة لتشوه خطير من اللحظة التي تتصل فيها مع الكتل البشرية حيث ستنساق الى التآلف مع أذهان يباين قياسها جداً قياس الذهن الذي تولدت عنه » ، وضرب على ذلك أمثلة : الثورة الفرنسية ، رانبو ، فرويد ، وقال : « حتى السريالية ذاتها ، تتربص بها ، بعد عشرين عاما من وجودها ،، الشرور التي هي ثمن كل خطوة وكل شهرة ... »

وكرر ادانة عدد من اسرياليين ... ومجد من كان سابقا لهم مثل ابولينير ، أو من لم يكن من السريالية : فهناك أهل غينا الجديدة ... وهناك صديقي سيزر ... يكتب القصائد التي تلقى نجاحها الآن في المارتينيك .

ودعا الى وقف استغلال الآلة للانسان . واعترف ان خط (التكريم) شديد التعرج يمر ب ... روسو وسوفيت وساد ... ولوتريامون وانكلز وجارى ...

وظل ينادي بالحرية ، ويدعو الى التزام جانب الجديد ، ويبين الخدمات التي قدمتها السريالية للغة عن طريق الكتابة الآلية (الاوتوماتيكية) التي أبعدت الغرض النفعي والقصد المنطقي . واذا كانت « المناجاة الباطنية » في نظام جويس قد اشتركت مع السريالية (الكتابة الآلية) في صفة التمرد فان هناك فرقا بين النهجين : نهج جويس في مقابل تيار الاستدعاءات الواعية الخادع يجهد ليجعله التقليد الاقرب شبها بالحياة ، ونهج السريالية الذي يقابل ذلك التيار بسروب نبع ليس الا ان نسبره عميقا في ذاتنا ، لكن ما ان نتعرض نتوجيه مجراه حتى يجف فوراً ، هذا النبع لم يكن من شيء قبل السريالية ... فلم يكن الغرض استعمال توارد الافكار المنطلق لتأليف عمل أدبي ... يفترض مواظبة الرجوع الى الاختيار ... وانما الغرض هو العثور

على المادة الخام للغة ... ان حاصلات هذه الكتابة الآلية قد سلط النور على المنطقة التي تقوم فيها الرغبة غير المقيدة التي هي أيضاً المنطقة التي تبدأ منها التخيلات الخرافية في الانطلاق » .

ووقف عند مفهوم الصورة الشعرية « ومعروف انها – اى السريالية – رات فيها وسيلة الحصول ، في ظروف استرخاء كامل ، لا في ظروف تركيز ذهن بالغ ، على بعض لمحات نارية تربط بين عنصرين من الواقع في درجة من التباعد ما كان للعقل معها أن يقارب بينهما ... » وهو على هذا يرى « التشبيه » مفتعلا ، واعياً مصنوعا .

عاد بريتون في ايار ١٩٤٦ الى باريس مواصلا الجهد وبث الحياة في الحركة ودفع « التهمة القائلة بأن القضية السريالية قد همدت ودفنت »وكان جهده نشراً للفكر ، وابداعا في الشعر ، وصحافة ، واعادة طبع ، ومعارض . وقد رتب المعرض السريالي الثاني في باريس الذي أقيم باشراف مارسيل دوشان وبريتون بحيث يبين تاريخ الحركة ، وفتح المجال واسعا « للآثار المستوحاة من الشعر البدائي » .

وانضم بريتون الى مؤسس حركة الجبهة الانسانية التي تحولت بعد عام الى اسم مواطني العالم ، وانتمى سرياليون الى جماعة المثقفين ضد استمرار الحرب في أفريقيا الشمالية . ثم كان بريتون بين الـ ١٢١ توقيع

الاولى عن حقوق الانسان في حرب فرنسا مع الجزائر ». واشتبك في نقاش حاد مع الوجودية ، ومع كامو على وجه الخصوص .

... استمر كذلك ليبرهن على بقاء السريالية في الوجود حية قوية ... وكأنه يحس بأنها لم تعد بالقـوة التي كانت عليها ...

وفي ٢٨ ايلول ١٩٦٥ توفى في باريس

واذا كانت السريالية قد ضعفت حركة وتنظيما»... فانها لم تمض ـ شأن المذاهب الكبرى الاخرى ... ـ دون أن تترك آثارها في الحياة والفن والشعر والنقد ... هناك وهنا ... لدى سرياليين وغير سـرياليـين ..». راضين وساخطين ...

١٧ ـ الخاتمة

حين وفد العرب على الغرب ... او وفد الغرب عليهم ... ووقعوا على هذه المصطلحات في الكلام وفي الكتب (لدى الفرنسيين خصوصاً) عملوا ـ منذ اواخر القرن التاسع عشر ـ على فهم مايلاقيهم منها ، وعلى تفهيمها . فكيف يوصلونها الى بني قومهم ؟ لابد من ترجمة او محاولة الترجمة في الاقل .

جربوا أن يترجموا الـ Classicisme بالمدرسية او بالاتباعية ، او بالتقليدية او بالاصولية ـ وربما بكلمات أخرى . فلم ينجح شيء من ذلك . وربما كانت «الاتباعية» أكثر ما استطاع أن يقترب من حافة النجاح . ثم لاذوا بالتعريب ، فكانت الكلاسيكية (مصدراً صناعيا) والكلاسيكي نسبة وصفة) ، وشاعت وذاعت . ولكن ، من العارفين من دعا الى رفع الكاف الثانية التي هي

للنسب والوصف في اللغة الاجنبية ، ولالزوم لها في الكلمة العربية بعد وجود حرف النسب العربي (الياء) فقالوا : الكلاسية والكلاسي . ووجد الاقتراح عدداً من السامعين، ولكن السيادة ظلت للكلاسيكية والكلاسيكي .

وارادوا ان يترجموا romantisme (romanticism) فحاموا حول كلمات من الرومانية والابتداعية والانطلاقية ..... فما ثبتت كلمة من ذلك على الاستعمال . وان تميزت الابتداعية بعدد من الاشياع . وقالوا : الرومانتزم والرومانتسم ولم ينجح القول .... الى ان استقرت الحال على التعريب : الرومانتيكية والرومانتيكي، ومن الناس من فضل الرومنطيقية والرومنطيقي . وعاد العارفون الى الرومانتيكية والرومانتيكي يعترضون على الكاف ويريدونها : رومانتية ورومانتي ، ولم يعدموا سامعين ولكن السيادة بقيت للرومانتيكية والرومانتيكي. ولم تدم هذه السيادة ، فقد وجد منافس جديد هو الرومانسية والرومانسي ، ولكل من الطرفين حججه ، وظل الاستعمال مزدوجا ، وربما غلبت الرومانسية والرومانسي على السن الشباب واقلامهم ، وقد يعود ذلك الى سهولة اللفظ اكثر من التدقيق في التعليل اللغوي .

واذا كانت الـ réalisme والـ naturalisme مما يختلط على الغربيين انفسهم فيدخلون هذه في تلك

ويعممون تلك على هذه ... فالاولى ان يشمل هذا الاختلاط العرب . ويبدو ان العرب عرفوا الروايات التي تقع تحت هذا المذهب او ذاك ـ عرفوها مجتمعة ـ اكثر من ـ أو قبل ـ ان يعرفوا المصطلح ودلالته . انهم قرءوا آثار هؤلاء وهؤلاء : زولا ؛ فلوبير ، گونكور ، بالزاك ، موباسان ... فنظروا فيها فرأوها تعرض حقائق الموجودات ، بعيدة عن الخيال ، فنسبوها الى مذهب الحقائق وسموها بذلك . وربما قالوا ناتورالزم وريالزم (ريالسم) ... ثم اتضحت الاشياء على وجه أكمل وتوالت التجارب والوقوف على الاصل فرأوا ان يعودوا الى الجذر ، وهو سهل جدا ، لوجود المقابل العربي له ، ففي اللغة العربية : الطبيعة مقابل nature وليكن منها مذهب ـ على سبيل الترجمة ـ الطبيعية naturalisme ، وفي العربية الواقع مقابل réalité فليكن المذهب منها : الواقعية réalisme

وسارت الكلمتان وكأنهما وجدتا هكذا في المعجم العربي .

اما الپارناسية فهي غير متعبة لانها منسوبة في الاصل الى علم (هو جبل : پارناس) . وقد فضل العرب ان يقولوا : پرناسية .

واذا وجدت réalisme مقابلها : الواقعية ، سهل الامر لترجمة الـ réalisme مرتبطة بدلالات اخرى من اهمها: (critical realism =) le réalisme critique فهي : الواقعية

الانتقادية (او النقدية) واما الـ réalisme socialiste
(socialist realism =) فهي الواقعية الاشتراكية

وفي الـ symbolisme ربما قالوا ـ أول الامر ـ سمبولسم (سنبولسم) ولكن لاموجب الى هذا الاستعمال الاجنبي وجذر المصطلح كائن في لغتنا وهو : الرمز مقابل symbole فهي ـ اذاً ـ الرمزية ـ على سبيل الترجمة ، وكما اشرب الغرب كلمته دلالة جديدة عمل العرب على ان يشربوا كلمتهم هذه الدلالة . وسارت اللفظة وكأنها من صميم اللغة العربية الا عند نفر بقوا معها عند الدلالة المعجمية القديمة ! او عندما تدل عليه الحكايات ـ حكاية الحيوان ـ من شؤون البشر ! الذي هو عند الغربيين .
allégorie

اما في الـ dadaïsme ، فاذا كان أهلها انفسهم قد اختاروا كلمتهم dada لتكون فارغة من المعنى ، فالاولى بمن يأخذها عنهم ان يحتفظ لهم بالفراغ ويستعملها تعريبا . وهنا قد يأخذ التعريب (للمصدر الصناعي والصفة والنسب) طريقين ينظر واحد الى الكلمة الاصل وهي dada دادا فيحذف الالف ويقول دادية ودادي ، وينظر ثان الى المصطلح كاملا dadaïsme (ويرى أن الغربيين انفسهم وضعوا tréma (ï) لئلا يلفظ حرفا العلة حرفاواحد) فيقول دادائية ودادائي .

ورأى اللغويون في الـ surréalisme
ان يقطعوها الى أصولها وهي sur ويقابلها في العربية فوق
و réalisme وقد فرغوا من مقابلتها بالواقعية فهي
اذاً ـ فوق الواقعية . واستساغ ذلك قوم وجروا عليه .
ولم يستسغه آخرون ، ولعلهم استثقلوه واحسوا بنوع
من التكلف ففضلوا التعريب وقالوا : سريالية ، وهو
الاستعمال الذي شاع وساد . ـ وربما قالوا : سوريالية .

هذا هو موقف العرب من المصطلحات المذهبية (ترجمة وتعريباً) ، وقد عرفنا ـ من قبل ـ الدلالة الأصلية لأي منها زمانا ومكانا وأعلاما وسمات خاصة جدا : الكلاسيكية (الكلاسيكية الجديدة) ، الرومانتيكية ، الواقعية (والپارناسية والطبيعية) ، الرمزية ، السريالية (وقبلها الدادائية) ...

وهذا الاستعمال هو الذي يجب ان يحترم ، وان يمارس فيه المرء المصطلح ، فاذا قرا ـ او كتب أو نطق ـ الكلاسيكية كانت ذات دلالة محدودة معروفة متفق عليها : صوفوكليس كلاسيكي (يوناني) ، هوراس كلاسيكي (روماني) ، راسين كلاسيكي (من الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر ، وقد استغني عن « الجديدة » بمر الزمان اكتفاء بالذي صار مشهوراً من أمرها) ، لامارتين رومانتيكي ، فلوبير واقعي (بالزاك يتنازعه المذهبان) لكونت دليل پارناسي ، زولا طبيعي ، موريا مؤسس

الرمزية مصطلحا ، رانبو ممهد للرمزية ، تزارا دادائي ، بريتون سريالي ...

وأهل المصطلحات يعرفون الدلالة جيداً في حاق مكانها لانهم يدرسونها ولانها جزء من كيانهم . ويجدر بنا أن نكون على علم أكيد بها فليس من حقنا جهل مايعرفه الآخرون اذا اردنا الاقتراب من تراثهم أو التصرف به .. حتى اذا انتهينا من هذه المرحلة الاساس ــ وهي التي قام هذا الكتيب عليها ــ أمكننا الخروج قليلا عن الدائرة الضيقة شرط أن يكون ذلك بالحدود التي يخرج بها أهل المصطلح وبحذر ، وهم اذ يخرجون ، يخرجون عن علم بالاساس ، ويأتي توسعهم على سبيل المجاز في طلب عموم الدلالة (للحياة اليومية) بعد ضبط خصوصها ..

فهم قد يقولون كلاسيك ويقصدون القديم مطلقا ، او الخالد اذا ارادوا المدح ، والعتيق (البالي) اذا أرادوا الذم . ويقولون فلانة رومانتيكية بيانا لغلبة العاطفة والخيال عليها ، وقد يكون ذلك مدحاً « بالمثالية » حينا ، وذما بالغرق في الاحلام والاوهام . ويقابل ذلك لديهم ــ في هذه الحال ــ الواقعي أي العملي ، العارف بشؤون الحياة ، وحيلها كما هي ومن ثم يتصرف على منطوق فهمة . والرمزي قرين الغموض ، والسريالي قرين الفوضى واللامنطق والغرابة عن المألوف وقلب الاشياء راساً على عقب ...

ونحن ،يمكن‌ان نقول هذا،بالدرجة التي هم‌عليهامن العلم والحذر ،مع زيادة منهما تقتضيهاغربتنا عن الشيء. ولكن الذي حدث أننا بالغنا ، وخرجنا حتى عن حدود الغرب نفسه ، مع نسيان ــ أو جهل ــ للمنطلق الاول . وربما حسبنا التصرف بهذه المصطلحات ــ بدافع من شعور بالنقص ــ ضربا من التميز ــ والتعالم ، فقال قائل ــ وهذا من أبسط ماقيل : امرؤ القيس كلاسيكي ، جميل بثينة رومانتيكي ، ترى ماذا يقول في أبي تمام ، خصوصاً بعد أن كان البارودي من الكلاسيكية الجديدة ؟ اما ابن الفارض فرمزي !! وهذه امور لا موجب اليها . وهي تجور على المفهوم وتربك الناشيء العربي عندما يجابه الحقيقة ويوضع وجها لوجه ازاء الادب الغربي تاريخا ونقدا ... ومجتمعا ، ولا يبعد ان تسد عليه جوانب من نوافذ الفهم الصحيح اذ يحاول أن ينطلق مجددا .

اننا يمكن أن نفيد من المصطلحات الغربية حيث توجد للاديب العربي المعاصر علاقة بها كأن يكون قرأ من نصوصها واعجب بها وبالاراء حولها ، وتأثر ... وهنا لانقول : الياس أبو شبكة رومانتيكي وانما نقول متأثر بها : وان يوسف غصوب متأثر بالرمزية ... ويمكن أن نبحث آثار السريالية في الشعر الجديد ... وهكذا ... والتأثر شيء والانضواء تحت مذهب شيء ، ولايكون الانضواء ــ كما رأينا ــ الا في ظروف خاصة لبلد معين في زمن معين ...

ونعود الى المذاهب الادبية عند أهلها ، ونرى أن قولهم : فلان كلاسيكي ... وسريالي ... يعني اولا أن فلانا هذا وجد في عصر بعينه وانتمى الى مذهب بعينه . كان هذا المذهب جديداً ، ولم يكن له في بدايته اسم ، فان الاسم يأتي ـ عادة ـ متأخرا ، وهو أحيانا مما يلصقه الأعداء به ... كان المذهب جديداً ، وكان الاديب منه مجدداً ، مخالفا لمسلك سائد صار قديما ، ولم يعد صالحا للعصر بعد أن استنفد طاقته وظرفه ، وجد من الامر ما به حاجة الى مذهب جديد يعرب عنه . وقل : أدب جديد يظهر وينافس ويعادي ويشتبك في معركة القديم والجديد ، وينتصر اذا كان مستوفيا شرائط الحياة ...

ثم يمضي ... وهكذا ... مخلفا جوهره وعبرته . عبرته في كونه ابن ظرف بعينه ، تزول قشوره بزواله . ومن الباحثين من يربط بين الفلسفة والمذهب الأدبي . والربط ممكن بل انه اكثر من ممكن لدى النظر فيما هو أبعد من المظهر أي في العوامل الاجتماعية المختلفة التي أدت الى تشابه وتواصل وترابط بين الفلسفة والمذهب الأدبي أما أن تكون المذاهب الادبية نتيجة لفلسفة من الفلسفات فان ذلك قد يعني المبالغة وقد يجر الى التعسف ، فقد تكون الفلسفة من الفلسفات عاملا من عوامل انتشار مذهب أدبي من المذاهب ، ولكن مذهبا

ادبيا من المذاهب قد يكون ايضا عاملا في انتشار فلسفة من الفلسفات ، وربما اجتمعت الفلسفة والأدب في علم مؤثر واحد .

وأخشى أن يكون من مصادر المبالغة في هذا الطرف وا ذاك تعصب الباحث الى تخصصه فان كان جماليا (استتيكيا) أو فلسفيا جر الادب الى الفلسفة ، وان كان أدبيا ناقدا او مؤرخا أو مبدعا جر الفلسفة الى الأدب ··· وللجدال فوائده في سبر الأغوار ولكن للتعصب اضراره في غمط الحقائق !

أما جوهره ، ففي عمقه الانساني الذي يمد المستقبل بنسغ من الحياة ويفتح له نافذة الى كائن ظل مجهولا او كالمجهول ويهيء ــ بعد ذلك ــ فرصة لكشف جديد ، يزيد هو وسابقه سعة في الأفق ويسرا في الاستثمار وحثا عن جديد . وهذا الجوهر هو الذي يدل الباحثين الجدد على سمات تقع خارج الظرف الطارىء في أدب أمة المذهب أو في أدب امة أخرى تبعد عنها زمنا أو مكانا

ولا يعني قولهم : كلاسيكي ... الخ مدحا او ذما ، فقد يكون الاديب كلاسيكيا وهو كبير ، وقد يكون كلاسيكيا وهو صغير ، ومثله الرومانتيكي ... والسريالي ... بل ان الذين يخضعون خضوعا تاما مطلقا لمتطلبات مظهر المذهب هم ضعاف الادباء من أى

عصر ، يتخذون من الانتماء اليه عامل تقوية ومن التشبث بالقشور سبب اسناد . وكم وكم من شعراء صاروا رمزيين ، وهم رمزيون فعلا من حيث ظاهر السمات ، ولعلهم أكثر من غيرهم ضجيجاً وادعاء ثم مضوا ولم يخلفوا ذكراً أو اسما . حتى انك لاتكاد تجد اسما يذكر وهو على نقاء من الرمزية . فان هنري رينيه ـ مثلا ـ الذي مال به كتاب « لانسون » المعدل الى ان يكون رمزيا تماما ، احترس « كالثقة » وذكره مع الرمزيين الذين لم يكونوا رمزيين فقط !

اما ذكر پول فاليري واندره جيد وپول كلود فعلى قاعدة غنى المذهب بامتداداته .

ان قولك فيكتور هيگو رومانتيكي يعني انه وجد في زمن معين مع جماعة معينة يلتقون بصفات معينة . وليس في هذا ما يرفع شأنا او يعلي مجداً او يحفظ ذكراً . وانما صار فيكتور هيگو بمقدار ماله من شخصية خرجت به عن الدائرة المحدودة ، وماله من موهبة حفظت له البقاء على الزمن ، وعلى اختلاف المكان بعد زوال المذهب وبعد أن وجد ـ وزال ـ أكثر من مذهب . وانك لاتستطيع ان تقيم بحثا مكتملا على « رومانتيكية جديدة » مع اواخر القرن التسع عشر . ولاتكفيك مسرحية « سيرانود برجراك » سندا .

لقد باتت « المذاهب » تراثا لها ما للتراث وعليها ما عليه : وفي التراث البالي الذي تنتهي قيمته بانتهاء ايامه، والعالي الذي يستمر سراً أو علانية .

وهكذا ...

حسن الا يزيد اهتمامنا بالمذاهب اكثر من العلم بها كما هي في ظروف نشأتها وسماتها العامة ودلالتها الاصطلاحية (او استعمالها المجازي) لنحسن استعمالها في الكلام والكتابة ، ولنفهم الغربيين عندما يضمنا واياهم مجلس أو كتاب (ولنعقب على كلامهم ، وقد نصحح لهم خطأ لانك لاتعدم فيهم من يجهل أو يضطرب ...)، ولنقف على سلسلة التطور ، ونفيد من الاعماق التي أضافها المذهب .

ولا بأس في أن نعجب ، ولم لا ؟ والخالد من المذهب فوق المذهب واكبر منه ، وان نتأثر ، ولم لا ؟ والخالد انساني لكل زمان ومكان . اما الفخر بالتمذهب باسم من الاسماء فذلك جهل لايلبث أن يلقي بصاحبه في خضم البائدين من المذهب .

ان الغربيين أنفسهم لايحاولون بعث الهالك ، فلا تجد منهم من يريد أن يكون كلاسيكيا بعد ذهاب الكلاسيكية أو رومانتيكيا بعد زوال الموجة ... او واقعياً ... أو رمزياً ... أو سرياليا . ولعل أقصى ما تجده عندهم وصف متأخر بصفة من صفات المتقدم كان

يقال في « عبارة » اندره جيد انها كلاسيكية . فلم يحاول الشرقي مالا يحاوله ابن المذاهب نفسها ؟ ولم يفخر بما لم يعد مفخراً للغربي نفسه ؟

وقد نكون أحوج من الغربي الى تأمل ثمرات المذاهب ، أجل ، وقد ، ونكون ، لان الغربي سبق أن أغنى تجربته بها . اما نحن فلسنا في غنى عن ذلك . فلنتأملها ، ولكن في حدود مابقي فيها من العنصر الفني الانساني وفي حدود مانجد فيه انفسنا ،او بمضامن انفسنا لم يسبق لنا تحقيقه ــ أو تحققه ــ في الذي بين أيدينا . ولا بد لمن يسمح لنفسه بشيء من التصرف من أن يكون في ذلك على مستوى الغربي المختص ليأمن العثار ويبلغ الصواب وينفع القارىء ومن هنا كان اهتمامنا ــ هنا ــ « بالمذاهب الكبرى » التي اتضحت معالمها وخلد الحديث عنها اذ اتصلت بالكيان الانساني فكراً ونفساً وفناً ... وادباً .

وبعد

فأحسب اننا ــ نحن من شرقيين وغربيين ــ لم نعد اليوم ــ في عصر المذاهب الادبية . واذا بذلت محاولات فان التكلف باد عليها أو انها لاتخلو من دافع غير ادبي ــ وربما غير انساني ... ثم لاتلبث تلك المحاولات ان تكون بين أمرين : التراجع والاضمحلال وغلبة العائبين عليها ،

أو التوسع الزائد الذي لايكاد يبقي صلة بين ما كان وما هو كائن ، وان أبقى فخيط دقيق او رقيق يقطعه المرء أمانة أو خيانة ، ويتمسك به صادقا أو مداريا . وتجد من الساسة من يريد أن يذهب به أبعد . ومن الأدباء من يعمل على أن يوسع مداه أكثر ».

١٨ ـ مراجع

آفاق الفكر المعاصر ـ باشراف غايتــان بيكــون . بيروت ، منشورات عويدات (ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين) ١٩٦٥ .

الأدب الرمزي ـ هنري پير ، ترجمة هنري زغيب ، بيروت ، عويدات ، زدني علما ١٩٨١ .

اندريه بريتــون والمعطيــات الأساسيــة للحركــة السريالية ـ ميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديــوي ، دمشـق ، وزارة الثقافة ١٩٧٣ .

بلزاك والواقعية الفرنسية ـ لوكاش ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ✱ .

بيانات السوريالية ـ اندريه بروتون ، ترجمة صلاح برمدا ، دمشـق ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ ..

تاريخ الأدب الفرنسي ـ جوستـاف لانسون ، ج١ ترجمة محمد محمد القصاص ،القاهرة ،المؤسسة العربية الحديثة د . ت ، ج٢ ترجمة الدكتور محمود قاسم . . . ، ١٩٦٢ ✱ .

التراجيديا ـ ينظر ادناه : الكوميديا والتراجيديا ، المأساة .

تريستان تزارا ـ تأليف رونيه لاكوت و جورج هالداس . تعريب وتقديم كميل قيصر داغر . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، سلسلة اعلام الفكر العالمي ١٩٨١ .

٣قرون من الادب (الامريكي) باشراف فورستر فوك ، اختاره وأشرف على ترجمته جبر ابراهيم جبرا (ثلاثة اجزاء) ، بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة (مع فرانكلين) ١٩٦٧ .

ثورة الشعر الحديث (من بودلير الى العصر الحاضر) ـ د. عبدالغفار مكاوي معتمدا على كتاب « بناة الشعر الحديث » لهوجو فريدريش ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج١ سنة ١٩٧٢ ، ج٢ ، ١٩٧٤ ـ مهم للرمزية .

الحركة الانسانية والنهضة ـ س. درسدن ، ترجمة د. عمر شخاشيرو . دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٢ .

الخيال الرومانسي ـ سير موريس بورا ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، القاهرة ، الهيئة المصرية ١٩٧٧ .

دراسات في الواقعية ـ جورج لوكاتش ، ترجمة د. نايف بلوز ، دمشق وزارة الثقافة ۱۹۷۰ .

دراسات في الواقعية الاوربية ـ جررج لوكاتش، ترجمة امير اسكندر ، مراجعة عبدالغفار مكاوي . القاهرة ، الهيئة المصرية ۱۹۷۲ .

الرمزيــة ـ شمت ، ترجمة زهير السعداوي ، بيروت دار بيروت ، دار صادر ، سلسلة المذاهب الأدبية * .

الرومانتيكية ـ ليليان فيرست ، ترجمة عدنان خالد ، الموصل ۱۹۷۸ ـ تنظر أدناه : الرومانسية

الرومانتيكية في الأدب الانجليزي ، ترجمة عبد الوهاب محمد المسيري ومحمد على زيد . راجعه د . مصطفى بدوي ومحمود محمود ، القاهرة ، الـ ۱۰۰۰ كتاب ١٩٦٤ .

الرومانسية ـ ليليان فرست ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة : موسوعة المصطلح النقدي ـ ۲ ، ۱۹۷۸ ـ ينظر اعلاه : الرومانتيكية .

الرومانسية في الأدب ـ ڤان تيدنه (؟) ، ترجمة صباح الجهم ، دمشق ، وزارة الثقافة ۱۹۸۰ ؟ * ولعل المؤلف ڤان تيغم ؟

الرومنطيقية ـ ڤان تيغم ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، دار بيروت ،دار صاور ، سلسلة المذاهب الأدبية ١٩٥٦ .

الرومنطيقية ـ ف . ل . سولنيه ، ترجمة أحمد دمشقية ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٠ .

السريالية ـ ايف دوبليسس ، ترجمة بهيج شعبان، بيروت ، دار بيروت ، دار صادر ، سلسلة المذاهب الأدبية ١٩٥٦ .

سيرة أدبية ـ تنظر النظرية الرومانتيكية في الشعر ...

عصر السريالية ـ والاس ڤاولي ، ترجمة خالدة سعيد ، بيروت ، منشورات نزار قباني ١٩٦٧ (أعيد طبعه ، بيروت ، دار العودة ١٩٨١) .

فلسفة السريالية ـ فردينان اليكه ، ترجمة وجيه العمر ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

فن الشعر ـ ارسطو ، ترجمة د . عبدالرحمن بدوى ، ط ٢ ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٣ ـ وتنظر ترجمة د . شكرى محمد عياد في : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ... القاهرة ، وزارة الثقافة ١٩٦٧ .

فن الشعر ـ هوراس ، ترجمة لويس عوض ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ (اعيد طبعه ، الهيئة المصرية ١٩٧٠) .

في سبيل الواقعية ـ ك .. لافريتسكي ، ترجمة د . جميل نصيف مراجعة د . حياة شرارة . بغداد ، وزارة الاعلام ١٩٤٧ (ط ٢ ، بيروت ، عالم المعرفة ١٩٨٢)

الكوميديا ـ مولوين مرشنت ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، بيروت ـ باريس ، عويدات ـ زدني علما ١٩٨٠ ـ تنظر ادناه : الكوميديا والتراجيديا .

الكوميديا والتراجيديا ـ تأليف مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش . ترجمة د . على أحمد محمود ، مراجعة شوقي السكري و د . على الراعي . الكويت ، عالم المعرفة ـ ١٨ ، الكويت ، مطابع اليقظة ١٩٧٩ ـ تنظر أعلاه : الكوميديا ، أدناه : المأساة

المأساة ـ كليفورد ليج ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤه ، بفداد ، وزارة الثقافة ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ـ ١ ، ١٩٧٨ ـ تنظر اعلاه : الكوميديا والتراجيديا ...

مختارات من الشعر الرومانتيكي الانكليزي ـ ترجمة وتعليق د . عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ والكتاب طبعة ثانية للرومانتيكية في الأدب الانجليزي المذكور اعلاه .

المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ـ فيليب ڤان تيغم ، ترجمة فريد انطونيوس ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٧ ـ اعيد طبعه مصوراً مصغراً ١٩٧٥ ـ مرجع أساسي لاسيما في الكلاسيكية ... يخف في بحثه للرمزية والسريالية ...

المسرحية العالمية ـ الارديس نيكول ، خمسة اجزاء ، ترجمة عثمان نويه ، محمد شوكت حامد ، عبد الله عبد الحافظ متولي ، شوقي السكري ، نور الشريف. القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة د . ت (تاريخ ج ٥ سنة ١٩٦٦) .

المصائر التاريخية للواقعية ـ بوريس سوتشكوف، ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي . بيروت ، دار الحقيقة ، ١٩٧٤ .

معنى الواقعية المعاصرة ـ جورج لوكاتش ، ترجمة د . امين العيوطي ، القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة ادبية لكولريدج) ، ترجمة ـ د . عبدالحكيم حسان ، القاهرة دار المعارف ١٩٧١ .

الواقعية ـ ديمين گرانت ، ترجمة د . عبدالواحد لؤلؤة ، بغداد ، وزارة الثقافة ، موسوعة المصطلح النقدي ـ ٩ ، ١٩٨٠ .

الواقعيــة الاشتراكيــة في الادب والفن ـ مقالات وكلمات ترجمها محمد مستجير مصطفى ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

واقعيــة بــلا ضفاف ـ جــارودي (بيكاســو ، سان جون بيرس ، كافكا) تقديم اراغون ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد حداد ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ١٩٦٨ .

الواقعية اليوم وأبدا ـ بوريس بورسوف ، بغداد، وزارة الاعلام ١٩٧٤ .

ينظر للاستزادة : مقدمة في النقد الادبي ، بيـروت ، المؤسسـة العربية ١٩٧٩ . المراجع المختومة بنجم تعني أن المؤلف لـم يطلع عليها ، وهو يذكرها للفائدة . وكان المؤلف حذراً في الاحالة على ما كتبه العرب المعاصرون. وهو يشير هنا الى كتاب الدكتور محمد مندور « في الأدب والنقد » ، وكتاب الدكتور محمد غنيمي هلال . «الرومانتيكية» ، وكتاب أنطون غطاس كرم «الرمزية» ، وللدكتور عبد الحكيم حسان مشروع « مذاهب الأدب في أوربا » صدر منه : الكلاسيكية ...

وقد أفاد المؤلف (ص ٦٠ ـ ٦١ ، ٦٤ خصوصا) من كتاب كرم (ص ٦٤ ، ١٠١ خصوصا) كما أفاد من كتاب على الشوك عن « الدادائية » والكتابان مهمان في بابهما .

Angelloz (J.F.), Le Romantisme Allemand (Que sais-je?) P.U.F., Paris 1973.

Bedouin (Jean-Louis), André Breton (Collect. Poétes d'Aujowrd'hui) Seghers, 1970.

Bénac (Henri), Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires, Paris, Hachette, 1974.

Boileau, Aeuvres poétiques, Paris, Hachette, 1899.

Breton (André), Manifestes du surréalisme (idées nrf) Paris, Gallimard, 1966.

Calvet (J.), Manuel illustré d'histoire de la littérature française, Gigord, Paris, 1936.

Castex (P.), et Surer (P.), Manuel des études littéraires françaises, 6 vols. Hachette, Paris, 1948—1953.

Chevaillier (J.R.) et Audiat (P.), Les Textes français, Hachette, Paris, 1927—1950.

Clouard (Henri), Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, Albin Michel, Paris, 1947. (2 vols.).

Cogny (Pierre), Le Naturalisme (Que sais-je?), P.R.F., 1953.

Dictionnaire des littératures (3 vols.) publié sous la direction de Philippe Van Tieghem, P.U.F., Paris, 1968.

Dictionnaire universel des lettres, publié sous la direction de Pierre Clarac, Laffont - Bompiani, Paris, 1961.

Duplessis (Yves), Le Surréalisme (Que sais-je? no 432) P.U.F. Paris.

Encyclopédie universalis, Paris, 1976.

Guiraud (Pierre), La Versification (Que Sais-je) P.U.F., Paris, 1970.

Lacôte (René) et Haldas (Georges), Tristan Tzara (Poétes d'aujourde'hui) Segher, Paris 1973.

La Littérature, (ouvrage réalisé sous la direction de Bernard Gros) (CEPL) Paris, 1970.

Lanson (G.), Histoire de la littérature française (remaniée et complété... par Paul Tuffrau), Hachette, Paris, 1952.

Larousse du xxe siècle en six volumes, Paris 1928-1965.

Martino (P.), Le Naturalisme français, (collect. U2) Armand Colin, Paris, 1969.

——— Parnasse et Symbolisme —— 1970.

Maynial (Édouard), Anthologie des Poétes du XIXe siècle.

Peyre (Henri), Qu'est - ce que le Classicime, Droz, Paris, 1942.

Schmidt (A. - M.), La Littérature Symboliste (Que sais-je) P.U.F., Paris 1947.

Shipley (Joseph), Dictionary of World Literary Terms, London (Genorge Allen & Unwin — Boston, Sydney), Printed in the United States of America, 1970.

Socialist Realism in literature and art (P.B.) Moscow, 1971.

Van Tieglem (Philippe), Les Grandes doctrines littéraires en France, P.U.F., Paris, 1965.

——— Le Romantisme Français (Que sais-je No. 123) P.U.F., Paris, 1947.

المحتوى

المؤلف في سطور (العدد ١٢١)

د. علي جواد الطاهر

- ولد في مدينة الحلة سنة ١٩٢٢
- حصل على شهادة الدكتوراه من باريس عام ١٩٥٣
- احيل على التقاعد في ١١/ ٣/ ١٩٨١

من مؤلفاته

- مقدمة في النقد الادبي
- منهج البحث الادبي
- في القصص العراقي المعاصر
- وراء الافق الادبي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ــ بغداد
(٢٤٤) لسنة ١٩٨٣

دار الحرية للطباعة ـ بغداد
١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م

الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول
مختلف العلوم والفنون والاداب
تصدرها دار الجاحظ للنشر
بغداد - شارع الخلفاء
رئيس التحرير : موسى كريدي

الكتاب القادم

المرأة والتأليف
دراسات
في الأدب الانكليزي
ترجمة
سهيلة اسعد نيازي

السعر ١٠٠ فلس
دار الحرية للطباعة - بغداد